

**КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ВИМІРИ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ ПРОЗИ: ВІД  
ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ ДО  
«ІГОР РОЗУМУ»**

Монографія

Інститут культурології  
НАМ України  
КИЇВ – 2021

**Рекомендовано до друку  
Вченою радою Інституту культурології НАМ України  
(протокол № 5 від 26 серпня 2021 р.)**

**Монографію виконано в рамках  
фундаментального дослідження Інституту культурології  
Національної академії мистецтв України за темою:**

**К е р і в н и к т е м и:**

**Р е ц е н з е н т и:**

**Панченко В.І.,**  
доктор філософських наук;  
**Шульга Р.П.,**  
доктор філософських наук;  
**Бабушка Л.Д.,**  
доктор культурології

**Оніщенко О.І.**

**Культурологічні виміри інтелектуальної прози: від художньої творчості до  
«ігор розуму»:** монографія / Олена Ігорівна Оніщенко. – К.: Ін-т  
культурології НАМ України, 2021. – 324 с.

ISBN

У монографії реконструйована «теоретична історія» проблеми художньої творчості і означено її місце в структурі європейської гуманістики. Відштовхуючись від концептуальних засад «філософії мистецтва», проаналізовано логіку взаємодії «інтелект – талант – геній», а інтелектуалізацію творчого процесу розглянуто у контексті видової специфіки мистецтва і, передусім – літератури. Наголошено, що чинником формування «інтелектуальної прози» виступив фактор «незадоволеності культурою», який визнавала переважна більшість європейських інтелектуалів.

Спираючись на жанрову специфіку літератури, у монографії показано, що «прогнозування» інтелектуальної прози пов'язано із новелістикою, а есеїстика, натуралістичний, інтелектуальний, постмодерністський романи та жанр автобіографії представлені як авторські моделі «інтелектуалізму».

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

# ЗМІСТ

ВІД АВТОРА

## РОЗДІЛ 1. ПРОБЛЕМА ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ В СТРУКТУРІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ГУМАНІСТИКИ

- 1.1. Обриси художньої творчості у просторі концепції «філософія мистецтва»: інтелект – талант - геній
- 1.2. Динаміка видової специфіки мистецтва і «інтелектуалізація» творчого процесу
- 1.3. «Незадоволеність культурою» як чинник формування «інтелектуальної прози»

## РОЗДІЛ 2. НОВЕЛІСТИКА: «ПРОГНОЗУВАННЯ» ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ ПРОЗИ

- 1.1. «Проблемне поле» європейської новелістики
- 1.2. Новелістика Гі де Мопассана: «психолого-криміналістичний проект»

## РОЗДІЛ 3. ЕСЕЇСТИКА ЯК ПРИКЛАД ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ ПРОЗИ

- 3.1. Шарль Бодлер: есеїстика «проклятого поета»
- 3.2. Марсель Пруст: есеїстика «шукача втраченого часу»

## РОЗДІЛ 4. «НАТУРАЛІСТИЧНИЙ» ТА «ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ» РОМАН У ЛОГІЦІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ

- 4.1. «Натуралістично-інтелектуальний» тип роману: від авторської моделі до самодостатнього літературного феномену
- 4.2. «Постмодерністський» роман як сегмент сучасного культуротворення

## РОЗДІЛ 5. АВТОБІОГРАФІЯ У КОНТЕКСТІ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ ПРОЗИ: ЩИРА ВІДВЕРТІСТЬ ЧИ СВІДОМА «ЛЕГЕНДАРІЗАЦІЯ»?

- 5.1. Сомерсет Моєм: «єгоцентрична» книга «Підводячи підсумки»

5.2. Автобіографія Клауса Манна «На повороті»: життя як  
вибір «останнього повороту»

ПІСЛЯМОВА

ЛІТЕРАТУРА

## ***ВІД АВТОРА***

Період від 50-х років ХІХ до першої половини ХХ ст. посідає в історії європейської гуманістики особливе місце, оскільки теоретичні напрацювання, здійснені протягом цього часу, виявилися настільки вагомими і значущими, що вплинули на подальший розвиток практично всіх сфер гуманітарного знання.

Серед теоретичних напрацювань, які виступають засадними принципами нашої монографії, виокремимо здобутки філософії, естетики, культурології, етики, психології, психо-фізіології, літературознавства, що дозволили на відповідному науково-дослідницькому рівні як відпрацювати проблему художньої творчості, так і показати «за» і «проти» її концептуалізації, адже і на початку ХХІ ст. у багатьох своїх вимірах вона залишається «відкритою». Це, природно, спонукає систематизувати попередні, доволі строкаті, спроби осягнення феномену «художня творчість», і значно розширити дослідницький простір його осмислення.

Актуалізація інтересу до широкого кола питань, пов'язаних з психо-фізіологічним підґрунтям таланту та генія, з'ясування ролі вроджених чи соціальних факторів становлення митця, стимулювалася як поступовими напрацюваннями, що визначили логіку руху: «обдарованість – талант – геній – творчість», так і ґрунтовною працею Ф. Шеллінга «Філософія мистецтва», яка ввела у широкий теоретичний ужиток концепцію філософської сутності цього феномена.

Можливість оперувати такою формально-логічною структурою як «філософія мистецтва», помітно реконструювала дослідницький простір проблеми «художня творчість», висунувши на перші позиції теоретичний зв'язок «філософія – інтелект». Наразі показово, що власне бачення «філософії мистецтва» обґрунтував «проклятий поет» Шарль Бодлер, стимулюючи письменницький інтерес до тих літературних новацій, які у перші десятиліття ХХ ст., завдяки введенню Томасом Манном у широкий ужиток визначення «інтелектуальний роман», дають нам право в теоретичному аспекті запропонувати більш узагальнену модель – «інтелектуальна проза».

Різні модифікації «інтелектуальної прози» – протягом ста років від середини XIX ст. – ми пов'язуємо з іменами Ш.Бодлера, П.Меріме, А.Доде, Г. де Мопассана, М.Пруста, С.Моема, Т.Манна, К.Манна. Спираючись на принцип спадкоємності, певні традиції та творчо-пошукові відкриття представників «інтелектуальної прози» впливають на літературні пошуки другої половини XX ст., значною мірою, активізуючи літературні експерименти XXI ст. – Б.Віан, М.Пік, Дж. Фаулз, І.Кальвіно, М.Уельбек, Б.Шлінк, Б.Вербер, Д.Фонкінос.

«Інтелектуальна проза», на нашу думку, є досить складним утворенням – роман, новела, есеїстика, автобіографія, що маючи спільний людинознавчий потенціал, сприяло формуванню «інтелектуального мистецтва», витоки якого сягають межі XIX – XX ст. Утвердження ж в європейському культурному просторі «авангардизму» спонукало інтерес до, умовно кажучи, інтелектуально-філософського бачення світу.

Наразі слід наголосити, що на початку XXI ст. «інтелектуальна проза» вже є фактом світової літератури, проте на сторінках нашої монографії окреслена лише її західноєвропейська модель, яка актуалізує увагу не тільки до класичного літературного «авангардизму», але й до його сучасних модифікацій.

Доволі широке використання в обґрунтуванні перспектив розвитку різних видів мистецтва доби «авангардизму» таких понять як інтелект, «інтелектуальне зусилля», філософія, екзистенція, метафізика, «синтезійне мислення», спонтанність, тривалість, психофізика, надчуттєвість, імпровізація, з одного боку, є фактором аргументації ідеї «інтелектуального мистецтва», а з другого – черговий раз привертає увагу до проблеми видової специфіки мистецтва, яка постійно знаходиться в естетико-мистецтвознавчому дослідницькому просторі.

У процесі опрацювання питань, порушених на сторінках монографії «Культурологічні виміри інтелектуальної прози: від художньої творчості до ігор розуму», ми спиралися на потенціал міждисциплінарного підходу – наріжного чинника культурології, з урахуванням досвіду філософсько-літературознавчого, естетико-мистецтвознавчого і психологічного аналізу. Адже переконані, що саме «міждисциплінарність» найбільш виразно розкриває можливості

дослідження проблеми «художня творчість», що формується на перетині кількох гуманітарних наук, забезпечуючи її цілісне бачення.

Важливим аспектом тексту монографії є і широке використання персоналізованого підходу, адже саме він спонукає до розуміння як мотивів вибору матеріалу, так і до фіксації уваги на специфіці творчого процесу, який властивий конкретному письменнику, і визначає неповторність та оригінальність, створених ним романів та новел. Доцільність застосування персоналізованого підходу очевидна і при розгляді есеїстики та автобіографії, оскільки вони яскраво виявляють особистісну, авторську позицію, і щодо конкретних теоретичних питань, і щодо розкриття – відомих лише письменнику – «секретів» літературної творчості. Саме ці секрети, на нашу думку, стимулюють «ігри розуму» як авторів, так і реципієнтів, що, власне, уможлиблює існування феномена «інтелектуальна проза».

## РОЗДІЛ 1. ПРОБЛЕМА ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ В СТРУКТУРІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ГУМАНІСТИКИ

### 1.1. Обриси художньої творчості у просторі концепції «філософія мистецтва»: інтелект – талант – геній.

Серед складних, вкрай суперечливих проблем, що протягом усієї історії розвитку гуманітарного знання присутні в його просторі, слід, передусім, виокремити художню творчість у повному обсязі цього феномену. Формально, означена проблема була окреслена ще за часів давньогрецької філософії, оскільки окремі ідеї, дотичні до процесу створення художнього твору, зустрічаються у розмислах Платона та Аристотеля. Їхня роль у формуванні початкового періоду осмислення творчості не викликає жодних сумнівів, хоча в даний період напрацювання великих мислителів, насамперед, звернені до «ремісника» – людини, яка досконало володіє своєю професією.

Поняття «ремісник» лише в умовах Відродження буде змінено на поняття «майстер», що, своєю чергою, в умовах Нового часу трансформується у поняття «митець». Ми свідомо фокусуємо увагу на пошуках «понятійної адекватності» задля окреслення творчої праці видатних архітекторів, скульпторів, драматургів, музикантів, оскільки в давньогрецьку добу інтерпретація понять «ремісник», «ремісництво» спиралася на досвід, який сьогодні «наснажує» сферу «психології творчості».

Якщо реконструювати, наприклад, позицію Платона, він, оцінюючи «ремісників», вписує їхню працю в логіку розміркувань Сократа щодо значення чинника «корисного» при розподілі речей на «прекрасні» та «потворні»: прекрасне лише те, що корисне. У контексті цієї тези, «некорисність» художньої діяльності Гомера, згідно Платона, виключає її з простору естетичних чинників. Відтак, якщо Гомер дорівнюється до інших «ремісників», котрі працюють на мистецьких теренах, усі вони опиняються поза сферою естетики.

Суперечливість такої позиції примусила мислителів зосередити увагу на природі ремесла і можливості його співвіднесення з феноменом естетичної чуттєвості, яка «супроводжує» творчий процес від задуму до його реалізації. На нашу думку, залучення розмислів Сократа до аналізу витоків становлення



проблеми художньої творчості вкрай необхідне, принаймні, з двох причин, а саме: і Платон, і Аристотель знаходилися під значним впливом сократівського розуміння окремих «підтекстів» щодо фактів оціночної реакції на певні предмети та явища. Окрім цього, згідно позиції Р.Дж. Коллінгвуда, – відомого англійського філософа, мистецтвознавця та історика науки – «...філософія ремесла була одним з найвидатніших та вагомих досягнень грецького інтелекту або, принаймні, тієї школи, від Сократа до Аристотеля, здобутки якої дійшли до нашого часу найкраще збереженими» (53, 29).

Слід наголосити, що Коллінгвуд оперує досить несподіваною формально-логічною структурою «філософія ремесла», хоча представники сократичної школи і зробили чимало плідного, «вишукуючи приклади ремесла в усіх належних та неналежних місцях». Позицію Р.Дж.Коллінгвуда, на нашу думку, беззастережно можна прийняти лише стосовно доби Давньої Греції, де «ремеслу», по-перше, надавалося непомірно високе значення, а по-друге, «філософія» остаточно не окреслилася ані як світоглядний феномен, ані як самостійна гуманітарна наука, виконуючи широкі функції світовідношення.

Згідно інтерпретації Коллінгвуда – автора ґрунтовного дослідження «Принципи мистецтва» (1938) – дослідницький простір античності було представлено за допомогою таких різнорідних понять як «інтелект», «філософія», «ремесло». Усі вони взаємодіяли між собою, що досить виразно ілюструвалося різними видами ремесла, оскільки це поняття «охоплювало» роботу і тесляра, і ткача, і чоботаря, і лікаря, і вчителя, і солдата.

Враховуючи концептуальну спрямованість як цього підрозділу, так і монографії в цілому, необхідно окреслити те теоретичне поле, яке «відбиває» найбільш розповсюджена інтерпретація поняття інтелект « від лат. intellectus – сприймання, розуміння, розум – якість психіки, що формується із здібності пристосовуватися до нових ситуацій, здатності до навчання, запам'ятовування та виучування – на підґрунті досвіду – розуміння й застосування абстрактних концепцій і використання власних знань задля керування навколишнім середовищем». Оскільки в останні десятиліття такий феномен як «інтелект» вивчається вкрай активно, ми – серед робіт Ф.Ільєсова, В.Козирєва, Г.Морозова

– виокремимо дослідження останнього десятиліття, зокрема, Д.Ушакова «Психологія інтелекта й обдарованість» (2011) та D–H. Smarter «The New Science of Buieding Brain Power» (2013), на позицію котрих орієнтуємося, звертаючись до визначення й загальної інтерпретації інтелекту. При цьому, нам особисто імponує теза, згідно якої інтелект відрізняє людей одне від одного як частина нашої індивідуальності.

Продовжуючи розгляд сутності ремесла, зазначимо, що у перелік ремісничих професій входила і поезія або «поетичне ремесло», наслідком якого, на думку Коллінгвуда, виступало «приведення споживачів у певний стан душі, що попередньо вже вважається бажаним». Таким чином, за «поетичним ремеслом» закріплювалося право як «звернення до душі», так і функція передбачення того, що «душі» потрібно. Показово, що на сторінках «Принципів мистецтва» англійський теоретик приділяє значну увагу систематизації типів ремесла, оскільки, на його думку, греки не могли не розуміти принципової різниці між речами, створеними теслярем, і поетичними рядками, народженими почуттями поета. Саме за такою логікою і відбувається «з'ясування» функції інтелекту, що у давньогрецьку добу використовувався задля «раціоналізації» питань, пов'язаних із творчістю.

Р.Дж. Коллінгвуд був, як відомо, не лише видатним істориком науки, а й досить чутливим до мотивів руху теоретичної думки грецьких мислителів, що переконало його в наступному: підвищений інтерес до феномена «ремесло» мав врешті решт поставити під сумнів його всеохоплююче значення і першими критиками «філософії ремесла» виступили Платон та Аристотель.

У діалозі «Держава» Платон аргументує тезу щодо правосуддя, яке не є ремеслом, констатує при цьому, що і «неправосуддя» не є ремеслом, а Аристотель у роботі «Метафізика» вже спростовує твердження самого Платона, представлене у діалозі «Тімей», згідно якому відношення між богом і світом є реалізацією стосунків між «ремісником та артефактом» (53, 29).

Подібне «розхитування» ідеї «філософії ремесла» ніяк не позначилося на ставленні і Платона, і Аристотеля до «поетичного ремесла», що було прийнято ними одноставно і, по суті, значно звузило розуміння феномену «творчість»,

оскільки, окрім поезії і музики, котра вважалася лише частиною поезії, такі зрізи творчої діяльності як живопис та скульптура теж не мали самостійного статусу, а існували в контексті інших ремесел. Що ж стосується поета, за словами Коллінгвуда, він «як і будь-який інший ремісник, мав знати, який стан намагається створити, і мав знати як із власного досвіду, так і згідно канонам, що є всього лише розподіленим чужим досвідом у досягненні цих бажаних станів» (53, 39).

Слід підкреслити, що позицію «філософського тріумвірату» Сократ – Платон – Аристотель підтримав Квінт Горацій Флак у своїй праці «Ars Poetica», закріпивши в історії гуманітарного знання те, що Р.Дж.Коллінгвуд визначив як «технічна теорія мистецтва» (53, 29). Наразі, парадокс позиції і Горація, і Коллінгвуда полягає у використанні спотвореного значення слова «ars», яке, за свідченням англійського ученого, і давніми греками, і римлянами, оскільки вони не володіли терміном «мистецтво», тлумачилося однаково – ремесло. Саме тому дослідники ХХ – ХХІ ст. змушені пояснювати специфіку орієнтирів давньогрецьких мислителів, використовуючи сучасний понятійно-категоріальний апарат чи то естетики, чи то мистецтвознавства.

У контексті проблем, які ми розглядаємо, дана ситуація має принципове значення. Тож дозволимо собі зробити припущення, що розвідка Горація могла б називатися «Ремесло поетичне», а давньогрецьку теорію творчості Р.Дж. Коллінгвуд міг би визначити як «технічна теорія ремесла». Тоді цілком логічними були б, принаймні, два запитання: «Чому грецькі мислителі не вийшли за межі ремісничо-технічного бачення творчості, маючи видатні здобутки на теренах архітектури та скульптури?» та «Невже вони не збагнули величі грецької трагедії і дорівнювали її авторів до ремісників на кшталт чоботаря чи тесляра?». Проте наразі, варто враховувати і зовсім інший момент, а саме: жонглюючи формально-логічною структурою «філософія ремесла», теоретики намагалися, хоча б в такий спосіб, реабілітувати тих, праця кого відрізнялася від праці каменяра чи солдата, оскільки вирішувала принципово інші завдання.

Водночас, слід віддати належне і Р.Дж.Коллінгвуду, і іншим науковцям, котрі протягом ХХ ст. «вводили» в європейський культурний простір обриси давньогрецької філософії, що і до сьогодні у деяких аспектах залишаються не адаптованими до сучасної мовної і термінологічної практики. Відтак, античні мислителі залишили нам розмисли, потенціал яких «руйнує» межі ремесла, виходячи у проблематику суголосну з філософсько-естетичними та психологічними шуканнями ХІХ – ХХ ст.

Принагідно зазначимо, що проблема ремесла – в достатньо широкому обсязі цього поняття – виявилася доволі актуальною в контексті дискусій, які розгорнулися на початку ХХІ ст. щодо «вичерпаності постмодернізму» і становлення нового етапу в логіці сучасного європейського культуротворення. Так, теоретичною реабілітацію ремесла і наданням йому нових інтерпретаційних ознак найпоспідовніше «опікується» нідерландський культуролог Сьєрд ван Туїнен, котрий вважає, що у перші десятиліття ХХІ ст. в гуманістиці відбувається «ремісничий поворот», який є не просто симптомом постмодерністської ностальгії, а «альтернативами» чи «випадками», що мали місце в минулому, котрим дозволено заявити про себе знову. Це, швидше, сам наш досвід пізнання часу, який змінився» (126, 181 – 182).

У розмислах Туїнена з неприхованою іронією вживається слово «дозволено», оскільки, на його переконання, «ремісничий поворот» ні у кого дозволу не питає, а у вигляді «космічного ремісника» увійде у будь-який культурний простір доби «метамодернізму», яка – поки що – є останнім етапом у русі «постмодернізм – пост+постмодернізм – метамодернізм». Оскільки можливі тенденції цього розвитку детально проаналізовані у наших статтях «Метамодернізм: теоретична реальність чи «Фігура Філософії»? та «Від «пост» до «мета» модернізму: процес культуротворчих пошуків» (2021), у монографії ми лише артикулюємо значення «ремесла» як «транскультурної» проблеми. Не можна також не підкреслити, що окремі тези в напрацюваннях Туїнена виглядають сьогодні занадто футурологічними, проте його спроби поєднати ремесло і віртуозність, на нашу думку, будуть позитивно оцінені, принаймні, мистецтвознавцями.

Теоретичні погляди Платона та Аристотеля стосовно природи художньої творчості – згодом – набувають загальноєвропейського значення, адже саме від їхніх позицій бере початок і поступово нашаровуються як ірраціонально-містичне тлумачення художньої творчості (Платон), так і раціоналістичне, підґрунтям якого є виховання й постійна праця (Аристотель).

Однак, згідно Платона, творчість не лише ірраціональна, але й алогічна, оскільки здійснюється людиною, захопленою «солодкісним божевільям». Поет у процесі творчості діє інтуїтивно, «керуючись» уявою і натхненням. У монографії О.Іліаді «Природа художнього таланту» (1965), зокрема, підкреслюється, що серед різних термінів, які використовував Платон, є «і термін «entuasise», що означає злиття поета з божеством, точніше, уселення в поета божества (daimon), яке і говорить його вустами» (42, 13)

Пояснення природи творчості, запропоноване Платоном, було активно підтримане в добу Середньовіччя і знайшло чимало прихильників серед представників і мистецтва, і науки, котрі вже в умовах другої половини ХІХ – початку ХХ ст. вважали свої ідеї суголосними платонівським. Показовими у цьому контексті є приклади, які наводить О.Іліаді, звертаючись до поетичних рядків, що їх у третій дії проголошує Ганс Сакс – герой вагнерівських «Мейстерзінгерів»:

Мой друг, поэзия есть сон,  
Видений сонных воплощение...  
Живёт поэта вдохновенье  
Во сне мечтаний полон он.  
И всё искусство, нет сомненья  
Есть вещей снов изображенье.

О.Іліаді пропонує порівняти ці поетичні рядки «з цитатою теоретичного дослідження: «Художник – жрець...він продовжує справу бога, втілюючи його першу головну думку. Творення ще не закінчилося, і поет, священик мистецтва, приречений великою місією вести його далі...» (42, 12)

Процитований фрагмент О.Іліаді «запозичив» із роботи історика філософії та психолога С.Грузенберга «Геній і творчість. Основи теорії та психології творчості» (1924). Показово, що О.Іліаді, жодним чином не спрощує теоретичну позицію ані Р.Вагнера, внесок котрого у розкриття специфіки

творчого процесу в контексті синтезу мистецтв вважається здобутком естетико-мистецтвознавчої теорії, ані С.Грузенберга, окремі висновки котрого, передусім, щодо історії психології і станом на сьогодні оцінюються доволі високо. О.Іліаді лише скрупульозно відтворює реальний стан речей, який мав місце на межі ХІХ – ХХ ст., спираючись, по суті, на багатовікові традиції. Зрештою, варто визнати, що і в умовах ХХІ ст., європейський дослідницький простір «відраховує» свої теоретичні напрацювання від давньогрецьких витоків.

Не менш тривалу й потужну історію має і раціоналістична модель дослідження творчості, аргументована Аристотелем, яку від середини ХІХ ст. активно підтримували і позитивісти, і марксистичні, оскільки основний наголос – стосовно природи поезії та інших «ремесел» – давньогрецький філософ робив на чиннику «наслідування». Доба Відродження, як відомо, продовжує активно використовувати у просторі європейського гуманітарного знання поняття «мімезис» – наслідування, хоча – як показує Р.Дж.Коллінгвуд – аристотелівське уявлення щодо наслідування було вкрай неоднозначним. Так, у «Поетиці» він погоджується з окремими тезами Платона щодо «наслідувального» характеру драми, адже «функції наслідувального мистецтва полягають у збудженні емоцій. У випадку трагедії ці емоції є сполученням жалю та страху» (53, 38)

Аристотель поділяє і окремі думки Платона щодо «наслідувальної поезії», але лише у тому аспекті її розвитку, який пов'язаний із отриманням задоволення. Сьогодні, у проекції часу, можна чітко виявити і «не стиковки» в позиції цих двох великих мислителів. Так, Платон не любив трагедію і вважав її «шкідливою для практичного життя ... аудиторії». Натомість Аристотель всіляко підтримував цей вид «ремесла» і доклав чимало зусиль задля обґрунтування сутності «катарсису», «...коли трагедія вже закінчилася, залишивши свідомість аудиторії не перевантаженою жалістю та страхом, а навпаки, звільненою» (53, 39 – 40).

Саме за часів Аристотеля помітно розширився понятійний апарат дослідження творчості. Це було зроблено не лише за рахунок «мімезису» та «катарсису», а й завдяки введенню у широкий ужиток понять «натхнення», «уява», «емпатія», «калокагатія», «інтуїція». Щодо «гармонії», яка також

входить у цей перелік, її структура формується з чотирьох самостійних понять: міра, симетрія, порядок та величина., що активно використовувалися протягом усієї історії осмислення означеної проблеми. В умовах ХХІ ст. не лише «гармонія», але й «міра» та «симетрія» – як самостійні – продовжують виступати засадними на теренах гуманітарного знання.

Існують і інші приклади, що свідчать як про збіг, так і протилежність позицій Платона і Аристотеля. Наразі, особливо виразно розбіжності в їхніх поглядах виявляються у «насаджуванні» (Платон) та «запереченні» (Аристотель) містичної сутності «поетичного ремесла», «філософія» якого наснажувалася б «божественною силою». Так, *підтунтям розмислів Аристотеля стає «інтелект» у тому обсязі тлумачення цього феномену, який був прийнятий греками, коли «інтелектуальністю» вважалася своєрідна «суміш»: свідомість – пізнання – думка.*

Наголос на інтелекті робить логічною аристотелівську орієнтацію на виховання та освіту майбутніх «ремісників» (митців), яка, водночас, не заперечує можливість праці представників «ремісничої поезії» у стані божевілля. Слід підкреслити, що ця теза філософа не суперечить раціоналістичній концепції творчості, оскільки «божевілля» в його інтерпретації позбавлене містичного присмаку, а лише фіксує психічну хворобу людини.

Беззастережна слухність позиції Аристотеля, котрий підкреслив можливість реалізації творчої активності людини навіть у стані божевілля, була підтверджена у другій половині ХІХ ст., коли відомий італійський судовий психіатр та криміналіст Ч.Ломброзо оприлюднив роботу «Геніальність і божевілля» (1863), де послався на вкрай цікаве й несподіване висловлювання саме давньогрецького мислителя: «...відомі поети, політики та художники були частково меланхоліки і божевільні, частково – мізантропи як Беллерофонт (Один з героїв грецької міфології, який випадково вбив свого брата – О.О.). Навіть і у наш час ми бачимо те ж саме в Сократі, Емпедоклі, Платоні та інших, і найсильніше в поетах» (67, 7-8).

Виокремивши прізвища трьох видатних філософів у контексті таких хворобливих проявів людської психіки як меланхолія, божевілля чи мізантропія,

Аристотель, водночас, «вилучив» проблему божевілля з теоретичного контексту, обмежившись її, так би мовити, побутовим забарвленням. Окрім цього, байдуже ставлення мислителя до містичного аспекту творчості, трансформувало цю проблему у бік аналізу особистісних рис «поета», передусім, його обдарованості, талановитості і у виключних ситуаціях – геніальності.

«Теоретична історія» проблеми творчості була, як відомо, доволі строкатою, проте, не дивлячись на це, її все ж можна концептуалізувати. Так, неабияке значення мало осмислення «новизни» як обов'язкового чинника творчого процесу (Н.Кузанський), аналіз природи генія на тлі розкриття специфіки музичної творчості (Г.-Л.Глареан), проголошення «розуму» підґрунтям творчості, а смаку, правила, чистоти мови, моралі – чинниками реалізації творчого процесу (І.-К. Готшед), розгляд «сили людських почуттів» як стимулу творчої діяльності (І.- Я. Бодмер) .

На нашу думку, реконструюючи історію дослідження проблеми творчості, особливу увагу слід звернути на XVIII ст., коли починають враховувати її міждисциплінарний характер. Ця – принципово нова тенденція – пов'язана з дослідженнями англійського мислителя А Шефтсбері «Моралісти» (1709) та «Характеристика людей, натур, поглядів, часів» (1711), де наріжними виступали етичні проблеми, відштовхуючись від яких аналізувалися естетико-психологічні питання, пов'язані з природою генія, з феноменом геніальності, з особливостями їх «присутності» в суспільному середовищі. По суті, вперше і, по великому рахунку, в останнє в європейській гуманістиці теоретик намагався аргументувати моральнісний ідеал засобами естетичного аналізу.

Як відомо, Шефтсбері атрибутував себе як мораліста і саме така теоретична спрямованість примусила ученого відповісти на запитання: «Що є моральнісним ідеалом людини?» Відповідь на нього зближувало його позицію з шуканнями Аристотеля, оскільки англійський мислитель активно використовує ідею гармонії, яка об'єктивно співвідносить у внутрішньому світі конкретної людини усі моральні та естетичні «складові», що їх своєрідним корелятом виступає добродетель.



Тези Шефтсбері стосовно єдності краси і добра, вочевидь, актуалізували давньогрецьку ідею калокагативності, що мала вплинути на формування нової системи виховання. Екстрапольована на проблему генія, означена система поглядів не лише окреслювала якості, що, на думку Шефтсбері, присутні у генія, а й наполягала на їх «досконало – довершеному» вигляді, викликаючи реакцію «ентузіазму» не лише у самого генія, а й у тих, хто сприймає наслідки його праці.

Відпрацьовуючи та деталізуючи свою модель геніальності, Шефтсбері вводить в ужиток поняття «віртуоз» і тлумачить його як високоморальну особистість, вважаючи обов'язковими ознаками генія не лише «доброчесність», але й «моральність». Досить помітне місце в розмислах теоретика посідає проблема «альтруїзму – егоїзму», що – стосовно генія – вирішується на користь альтруїзма.

Вочевидь, Шефтсбері відверто ідеалізує генія, «конструюючи» схоластичну модель відірвану від практики життя. Зрештою, контраргументом його позиції могли виступити добре відомі у XVIII ст. умови реалізації творчого процесу та факти особистого життя титанів Відродження, котрі не відрізнялися ані доброчесністю, ані моральністю, дозволяючи собі більш, ніж вільний спосіб існування. Введення в Італії, так званих, «судів моралі», на одному з яких змушений був давати свідчення і Леонардо да Вінчі, показовим чином відбиває особливості життя тогочасної мистецької еліти.

У Шефтсбері були всі можливості і критично оцінити мотиви та стимули як творчої діяльності, так і стилю життя визнаних митців XVII ст., проте англійський теоретик не був схильний «будувати» теоретичні тези на підґрунті реальності. Його певним виправданням є той факт, що більшість теоретиків XVII – XVIII ст. розглядали теорію як замкнений простір, існуючий задля «ігор розуму».

Слід зазначити, що від часів Шефтсбері, накопичений теоретико-практичний матеріал стосовно природи генія, спонукав науковців висунути й обґрунтувати тези щодо «творчого аморалізму» та «морально-психологічних

провокацій» – допоміжного засобу реалізації задуму, в просторі яких здійснюються великі художні прориви.

Теоретичне опрацювання феномену «геній – геніальність» в історії гуманітарного знання відбувалося повільно і неоднозначно, зважаючи на внутрішні суперечності, на підґрунті яких «вибудовується» наукове знання. Водночас, формування на теренах дослідження «геній – геніальність» системи об'єктивних висновків ускладнюється необхідністю враховувати чинник індивідуальності, оскільки, маючи спільні риси, геній – явище самобутнє, неповторне не лише за суттю художнього мислення, а й на рівні побутово-життєвих чинників.

У другій половині XVIII ст. оприлюднення нових ракурсів щодо пояснення природи генія пов'язане з науковими розвідками Вольтера, на думку котрого і у теоретичному, і у практичному аспектах слід чітко розмежовувати поняття «талант» та «геній». У проекції часу принциповість такої тези буде очевидною, оскільки вона стимулювала увагу як до окреслення критеріїв, за якими можна провести розподіл «талант – геній», так і до атрибуції винятковості, передусім, генія.

Згідно Вольтеру, геній – це не тільки «великий талант», але й людина, котра успішно використовує «винахідливість» мислення і намагається створити те, що позначене новизною. Важливим аспектом його розмислів є спроба, базуючись на власних теоретичних висновках, персоналізувати французьке мистецтво, означивши ті зразки творчості, що відповідають критеріям геніальності. Відштовхуючись від своїх уподобань, Вольтер наголошує на особливому значенні драматургії, а апогеєм її розвитку вважає твори Корнеля і Расіна. При цьому, філософ, як відомо, категорично заперечував геніальність Шекспіра.

Позиція Вольтера, на нашу думку, вкрай цікава у двох аспектах: по-перше, використаний ним принцип персоналізації, що – за часів життя філософа – не привернув до себе уваги, через двісті років, а конкретніше у 70 – 90-ті роки XX ст. виступить одним з наріжних засадних принципів культурологічного аналізу, а по-друге, як наголошує Л.Левчук, особлива цінність спадщини

Вольтера полягає у її теоретико-практичному паритеті, який «виявить усі свої потенційні можливості в історії французької та німецької культур в період 40-80-х років XVIII ст.» .

Високо оцінюючи цю особливість вольтерівської спадщини, Л.Левчук зазначає, що він «починав своє творче життя із створення ліричної поезії, пройнятою духом епікурейства. Його видатні твори «Кандід, або Оптимізм», «Простодушний», написані відповідно у 1759 та 1767 роках, несуть на собі відбиток морально-філософських шукань Вольтера, якими позначені, написані у 1733 році славетні «Філософські листи». У свою чергу, літературні твори, безперечно, сприяли відшліфовуванню певних моральних та психолого-педагогічних ідей великого теоретика» (62, 87).

Слід підкреслити, що принцип теоретико-практичного паритету, так виразно представлений Вольтером, визначає позицію і інших європейських просвітників, зокрема, Д.Дідро та Г.-Е.Лессінга. Окрім цього, їхня інтерпретація як творчості в цілому, так і феномену генія, по суті, рухалася вольтерівським шляхом. Вони вводили в ужиток нові та теоретично «закріплювали» старі поняття – парадокс, «неронівське начало», шедевр, виховання, імітація, манера. Наразі показово, що Лессінг доволі активно оперував визначенням «середня людина», котра, на його думку, є головним поціновувачем рівня таланту і геніальності митця. Не менш симптоматичним є і той факт, що так само як і Вольтер, Дідро і Лессінг використовували власні теоретичні ідеї в процесі написання, переважно, драматургічних творів. Відтак, підсилювалося значення акторської творчості, а театральна вистава розглядалася як імітація суспільства. Саме у добу Просвітництва, хоча і не досить виразно, але все ж почало окреслюватися вкрай важливе питання: « Чи всі творчі професії здатні виявити свій потенціал на рівні генія?»

Відповіді на нього такі науки як психологія, естетика, мистецтвознавство не дали й до сьогодні, проте їх пошуки актуалізували увагу науковців до низки дотичних проблем, серед яких неабиякий інтерес викликає феномен «витончених мистецтв». Цей факт сприймається як цілком логічний,

оскільки ніхто і ніколи не ставив під сумнів існування «геніїв» саме в середовищі представників «витончених мистецтв»

Складність та суперечливість даної ситуації полягає в тому, що ані в естетиці, ані в мистецтвознавстві не закріплена єдина модель «витончених мистецтв». Як відомо, поняття «витончені мистецтва» ввели в теоретичний ужиток брати Каррачі – засновники Болонської академії (1585). Саме вони назвали «витонченими» музику, хореографію, театр, які, на їхню думку, виникли і розвиваються поза фактором «утилітарність», що – відповідно – робило їх «суто художніми мистецтвами».

Оскільки історико-культурні традиції постановки й осмислення проблеми «витончених мистецтв» розкриті у нашій монографії «Художня творчість у контексті гуманітарного знання» (2001), ми лише артикулюємо наступне: позиція братів Каррачі не була прийнята ані Дж.Віко, ані І.Кантом.

Дж.Віко загалом не заперечував значення тези щодо «витончених мистецтв», проте його не задовольняли ті конкретні «мистецтва», які перерахували болонці. Найпоказовішим «витонченим мистецтвом» він вважав поезію, роблячи при цьому досить симптоматичний висновок: необхідно «розвести» античну поезію і «людську», що виникає в умовах XVIII ст. Дж. Віко оцінює «людську» поезію не лише як вишукану і гуманістичну у своїй спрямованості, а й як таку, що її здатна оцінити тільки людина Просвітницької доби, котра пройшла крізь етап формування «освітнього смаку». Хоча загальні обриси такої формально-логічної структури як «освітній смак» збагнути не важко, тогочасна теорія її, як відомо, беззастережно не прийняла. Спираючись на ставлення італійського теоретика до видів мистецтва, можна спрогнозувати, що він обрав би, сформовану на «освітньому смаку», «людську» поезію як «середовище» продукування геніїв.

Не прийняв моделі болонців і І.Кант, котрий, не заперечуючи значущості проблеми «витончених мистецтв», запропонував її власне бачення: «витончені мистецтва» є похідними від словесних – красномовність і поезія; зображальних – пластика (ліплення, зодчество) і живопис та мистецтва «гри почуттів» – музика і мистецтво фарб. Ця, сказати б, «конструкція» І.Канта, що

є одним з найбільш суперечливих місць в його естетико-мистецтвознавчих поглядах – негативно відбилася і на спробах філософа концептуалізувати проблему «геній – геніальність».

Кілька «мистецтв», які виокремлює Кант, не можуть виявити «генія», адже вони взагалі не є мистецтвом. Це, передусім, «мистецтво фарб», що у моделі Канта відокремлене від живопису, і видом мистецтва – витонченим чи звичайним – бути не може. Красномовність – це, так само, не вид мистецтва, а «допоміжний засіб» здійснення творчого процесу у галузі літератури, у даному випадку – поезії. Якщо ж підсумувати зазначене, у кантівській структурі представлено п'ять класичних видів мистецтва: поезія, архітектура, скульптура, живопис, музика. Оскільки німецький мислитель, на відміну від більш пізнього покоління європейських філософів, не цінував музику і поставив її на нижчий рівень в ієрархії видів мистецтва, це дещо гальмує процес «зрощування» геніїв.

По великому рахунку, кантівські ідеї щодо проблеми «геній-геніальність», значною мірою, ґрунтуються на акцентуації поняття «правила». Стосовно інших ідей, І.Кант дещо розширив напрацьовані Теофрастом та Леонардо да Вінчі положення щодо ролі вроджених здібностей, фантазії та натхнення в процесі реалізації творчого задуму. Завдяки Канту, певних уточнень набула проблема виховання в процесі формування генія, оскільки наголос змістився з «виховання генія» у бік «геній як вихователь», що не лише, так би мовити, констатувало існування проблеми, а й відкривало шлях до розуміння ролі генія як певного еталону в динаміці наслідування його здобутків.

На нашу думку, наразі, інтерес викликає позиція відомого німецького філософа, представника суб'єктивного ідеалізму І.-Г. Фіхте, філософську спадщину котрого традиційно розглядають як «пластичний міст» між І. Кантом і Г.В.Ф. Гегелем. Естетика та мистецтвознавство не посідають помітного місця в теорії Фіхте, проте надаючи важливого значення психологічному аспекту в процесі аналізу людини, він ввів в ужиток «суто» авторський розподіл людського «Я» на «емпіричне» та «абсолютне». Окрім

цього, на думку Фіхте, існує і «зверх індивідуальне «Я», яке і може ототожнюватися з поняттям «геній».

Проблему «геній – геніальність» не оминув увагою і А.Шопенгауер, котрий «вписав» її у контекст аналізу почуттєвої природи людини. Як відомо, він відокремив «чутливість» від «чуттєвості», наділивши останню особливою значущістю: «...при умові свого домінування, – зазначає він у дослідженні «Світ як воля та уявлення», – вона дарує геніальність» (141, 37). На думку Шопенгауера, геній це людина у її найвищому вияві, а поштовх до такого «найвищого вияву» дає розвинена чуттєвість.

Принагідно зауважимо, що розмисли про генія філософ подає у розділі «Фізіологія та патологія», а це свідчить, що ані «геній», ані «геніальність», як такі, у, скажімо, у соціально-історичному чи естетико-психологічному аспектах його цікавлять мало. Відтак, хоча і строкато, учений все ж «рухається» у кантівському напрямі, наголошуючи на психо-фізіологічних витоках геніальності, не оминаючи при цьому і фактору патології.

Повертаючись до позиції І.Канта, слід підкреслити його неабияку увагу до значення «вроджених» здібностей, адже згодом, коли у просторі психологічного знання закріпилося власне поняття «задатки», «вроджені» та «набуті» їх почали розглядати як перший рівень досить складного руху: задатки (вроджені і набуті) – здібності – обдарованість – талант – геніальність. Наразі наголосимо, що саме від позиції І.Канта в європейській гуманістиці поширилася думка, що геніальність може формуватися лише в просторі індивідуального типу творчості, в умовах якого функціонують поезія, музика, живопис, скульптура. Театр, а на межі ХІХ – ХХ ст. і кінематограф, як зразки колективного типу, в логіці проблеми «геній – геніальність» розглядаються лише на рівні авторських позицій.

Ще більш суперечливою є теоретична ситуація, що формується навколо представників «виконавської» творчості. У нас немає жодного сумніву, що – на рівні критики чи смаків аудиторії – превалювали і будуть превалювати «суто» оціночні судження, а саме: «геніальний піаніст», «геніальний співак» чи «геніальний актор». Проте, за вимогами «строгої науки» ані актор, ані піаніст,

ані співак не «вводяться» у простір «геній – геніальність», оскільки вони виступають лише інтерпретаторами творчості драматурга чи композитора.

До того ж, інтерпретацій може бути безліч, якщо зважити скільки акторів у світовому театрі створили образ Гамлета чи співачок, які виконали партію Баттерфляй, чи піаністів, які «зробили собі ім'я» ризикуючи виконувати окремі твори С.Рахманінова. Проте, якими б дивовижними не були їхні здобутки, вони були і залишаються виконавцями, імовірно – віртуозами, творів іншого митця, художній рівень котрого може відповідати критерію генія.

Водночас, ми чітко усвідомлюємо необхідність урахування і, так би мовити, зворотного боку цієї ситуації, адже саме виконавська творчість дає нам можливість досягнути геніальність представників індивідуального типу творчості, що, тим не менш, все ж таки залишає за собою «пальму першості», зважаючи на, сказати б, первинність творчого начала.

Закріплення у дослідницькому просторі XVIII ст. ідеї «вродженого» фактору геніальності, на понятійному рівні оформленого згодом як «вроджені задатки», значно актуалізувало цей аспект з'ясування природи геніальності у XIX ст. завдяки роботам Ф.Гальтона – видатного англійського антрополога, психолога, засновника диференційної психології та евгеніки, котрий у роботі «Спадковий геній» (1869), спираючись на свої дослідження генеалогії родин, які мали видатних представників, висунув та аргументував значення спадкового чинника.

Приблизно за п'ятнадцять років до смерті – вчений пішов з життя у 1911 р. – Гальтон оприлюднив «закон регресії спадкових ознак», об'єктивність окремих положень якого підтверджуються сучасними науковцями. Саме цей закон дозволив французькому лікарю і психологу М.Нордау на межі XIX – XX ст. ввести в ужиток, передусім, для професійного середовища, поняття «виродження» і використати його в процесі розгляду «регресуючих» французів, котрі в окремих сферах діяльності демонструють, на думку Нордау, ознаки виродження. Його ідеї зазнали гострої критики, зокрема, на українських теренах в роботах І.Франка. Зрештою, вони опинилися на маргінесах

французької гуманістики, однак, попри це, і сьогодні, у тому чи іншому вимірі, присутні у європейському теоретичному просторі.

Естетико-мистецтвознавчі погляди Г.В.Ф. Гегеля та А.Шопенгауера не містять принципово нових позицій щодо пояснення природи генія. Обидва філософи, зосередившись на проблемі видової специфіки мистецтва, по суті, оминули увагою того, хто це мистецтво створює. Відтак, принципово нові модифікації проблеми, що нас цікавить, слід шукати в розмислах Шеллінга, авторитет якого протягом усього його професійного життя, визнавався далеко за межами Німеччини.

Ф.-В. Шеллінг, без перебільшення, відіграв особливу роль щодо з'ясування місця й ролі проблеми як творчості, так і «геній – геніальність» у логіці формування європейської естетико-мистецтвознавчої орієнтації. Ця «особлива роль» визначається фактором «філософія», оскільки Шеллінг відродив *інтерес до філософії саме в контексті «естетичного споглядання»*, яке, на його думку, володіє вищою формою «продуктивності».

Поняття «продуктивність» мало підкреслити значущість тих, передусім, почуттєвих переживань, які людина отримує в процесі «естетичного споглядання». У цей простір входить і мистецтво, яке, завдяки властивому йому «загальнолюдському началу», вище за філософію. Саме у контексті таких розміркувань, Шеллінг і вводить в ужиток формально-логічну структуру «філософія мистецтва».

На нашу думку, розгляду шеллінгової концепції «філософії мистецтва» повинно передувати відтворення деяких хронологічних фактів, які спричинили доволі непросту ситуацію з його дослідженням «Філософія мистецтва» – курсом лекцій, що їх філософ прочитав двічі: в Йєнському (1802 – 1803 ) та у Вюрцбурзькому (1804 – 1805) університетах. Частина цих лекцій, які були відомі вкрай вузькому колу, переважно студентам Шеллінга, вийшла друком посмертно (1859), а повний текст побачив світ лише у 1907 р. Питання, чому Шеллінг не оприлюднив ці лекції протягом другої половини життя, тривалий час залишалося без відповіді.



Проте, у ґрунтовному дослідженні В.Менжуліна «Біографічний підхід в історико-філософському пізнанні» (2010), з посиланням на дослідження відомого німецького історика філософії Куно Фішера (1824 – 1907), період між 1800 – 1818 рр. характеризується як найдраматичніший у житті філософа: помирає маленька Августа – його пасербиця (1800), в діагностуванні як її хвороби, так і методів лікування він начеб-то брав активну участь; через дев'ять років Шеллінг ховає і першу дружину – мати Августи, а потім з життя йдуть батько (1813) та мати (1818). Важкий «комплекс провини» за долю пасербиці і морально-психологічні переживання, що супроводжували смерть рідних, призвели до перегляду життєвих цінностей: Фішер вважає, що Шеллінг внутрішньо «зламався». На нашу думку, така версія має право на існування, оскільки після 1818 р. теоретична активність філософа поступово згасає.

Означене свідчить, що у першій половині ХІХ ст. концепція Шеллінга не була відома, а певні культуротворчі процеси у низці європейських країн розвивалися поза «філософією мистецтва» – важливим теоретичним напрацюванням, що після досить тривалої перерви – від доби давньої Греції – повернулися у дослідницький простір. У викладі матеріалу в цьому підрозділі нашої монографії ми керуватимемося хронологією становлення теоретичної концепції «філософія мистецтва», а не фактом оприлюднення тексту шеллінгових лекцій.

Реконструюючи історію присутності як проблеми творчості, так і широкої низки питань, пов'язаних з феноменом «геній – геніальність», необхідно зауважити, що на межі ХVІІІ – ХІХ ст. у європейському культурному просторі йшли досить серйозні дискусії стосовно тенденцій розвитку мистецтва. Так, на англійських теренах «Ліричними баладами» (1798) заявляє про себе «озерна школа» поетів, у творчості котрих «проглядають» обриси естетико-художніх шукань «прерафаелітів». У Німеччині «назарейці» (Ф.Овербек, В.фон Каульбах, П.Корнеліус) створюють «Спілку Святого Луки» (1809), учасники якої пропонують повернутися до традицій мистецтва Середньовіччя, а у французькій культурі першого десятиліття ХІХ ст. Моріс Каем – учень славетного Давіда – очолює групу «примітивістів».

Не можна оминати увагою і той факт, що на французьких теренах протягом 1824 – 1827 рр. велися гострі дискусії між «гомерістами» та «шекспірівцями». На нашу думку, важко знайти більш алогічне протистояння, проте воно мало місце і не дивувало художню спільноту. Усі ці різновекторні шукання мали, принаймні, одну спільну рису, а саме: розвиток мистецтва спрямовувався на далеке минуле, що свідомо руйнувало «незворотність часу» – принцип, що його на початку ХХ ст. аргументує А.Бергсон.

Хоча і строкато відтворені, але підкреслені нами факти, дають певне уявлення про те, в яких умовах формувалася ідея «філософії мистецтва». Таке бачення мистецтва логічно трансформувалося, з одного боку, у пояснення творчості, оскільки мистецтво поступово «складається» з конкретних художніх творів – наслідків творчого процесу, а з іншого, – у проголошення поезії найвищим з мистецтв, у надрах якого, вважає Шеллінга, і зародилася філософія. Така висока оцінка поезії зумовлена тим, що, на його думку, *поезія здатна як до аналітичного відтворення дійсності, так і до моральнісного синтезу*, в процесі якого відтворюється ідеал.

Важливо підкреслити, що аргументуючи свою концепцію, філософ оперує поняттям «конструювання», і зазначає, що він «у філософії мистецтва конструює не мистецтво як мистецтво, як щось особливе», а намагається *«конструювати всесвіт у формі мистецтва і філософія мистецтва – це наука про всесвіт у формі чи потенції мистецтва»* (виділено мною – О.О.) У спробі «конструювати» мистецтво як «щось особливе», Шеллінг, вочевидь, не випадково артикулює ідею саме «філософії мистецтва», дистанціюючись в такий спосіб, від естетичного начала, хоча естетичний чинник посідає доволі важливе місце в теоретичній спадщині самого Шеллінга, котрий приділяє неабияку увагу естетичному аспекту феномена мистецтва і художньої творчості. При цьому, слід враховувати, що філософ опікується проблемами, які не можна назвати типовими для початку ХІХ ст. Так, він констатує «позасвідоме» як потужний чинник творчості, що, зрештою, призводить його до ідеї «безкінечного позасвідомого», яка набирає обертів і розвою у психоаналітичних «побудовах» З.Фрейда.

Слід визнати, що подібно до Шефтсбері, в розмислах Шеллінга, що «розгортаються» навколо «філософії мистецтва» та естетики, має місце і морально-етичний аспект, який не обмежується питаннями виховання митця – це було традиційним для Просвітництва, – а фокусує увагу на мистецтві як символі свободи та самотворення. Така орієнтація продемонструвала негативне ставлення Шеллінга до «мімезистичного» мистецтва, оскільки ані «свобода», ані «самотворення» не корелюються з «наслідуванням». Поза феноменом «наслідування» формуються «алегорія» та «метафора», яким у процесі «творчність – художній твір» Шеллінг відводив важливу роль. Серед беззастережно позитивних ознак шеллінгівської позиції, слід визнати його намагання, так би мовити, сукупно розглядати естетику та мистецтвознавство, підкреслюючи доцільність їх взаємодії.

На нашу думку, той факт, що «філософія мистецтва» не увійшла в ужиток на початку XIX ст., дещо деформував європейський теоретичний простір. Ця теза цілком правомірна, оскільки, з одного боку, філософський потенціал напрацювань Шеллінга значно вищий, ніж у його славетних сучасників, а з іншого, – порівняно з Кантом чи Гегелем, він був «найменш класичним» теоретиком і значно сміливіше «просував» неординарні ідеї. Слід визнати, що і протягом XX, і у перші десятиліття XXI ст. проблема «філософія мистецтва» залишається актуальною і такою, що викликала численні інтерпретації, жодна з яких не була прийнята науковою спільнотою як остаточно доведена.

Фактично водночас з оприлюдненням «Філософії мистецтва» французькі інтелектуали починають активно обговорювати теоретичну роботу засновника «Парнасу» Т.Готьє «Нове мистецтво» (1852) і збірку його поезій «Емалі та камеї» (1852), що, наслідуючи принцип теоретико-практичного паритету, вийшли друком в один рік і представляли нову концепцію «мистецтва для мистецтва» або «чистого мистецтва».

Теоретичні погляди Т.Готьє і теоретико-практичні шукання на тогочасних французьких теренах відтворені у нашій статті «Проблемне поле французької гуманістики: досвід другої половини XIX століття» (2020), в якій

робиться неабиякий наголос на сучасному «дослідницькому контексті» цієї проблеми, що репрезентує позиції Н.Жукової, Г.Косікова, В.Левіка, Л.Левчук, В.Мільчіної, Н.Пахсарьян, Ю.Стефанова. На тлі цих наукових розвідок аргументована і наша власна концепція, через що ми ескізно наголосимо на деяких тезах з есе Ш.Бодлера «Філософське мистецтво», яке мало принципове значення у подальшому розвитку європейської гуманістики. У підрозділах даного розділу ми зосереджуємося тільки на тих його аспектах, що спонукають до паралельного аналізу із концепцією Шеллінга.

Як відомо, Т.Готьє – прозаїк, поет, літературний критик, мистецтвознавець і журналіст – оприлюднив концепцію «мистецтва для мистецтва», що її у загальних рисах підтримали Ж. де Нерваль, Г.Флобер, Ш.Леконт де Ліль, Ш.Бодлер, брати Гонкури у вельми суперечливий період естетико-мистецтвознавчих пошуків художньої еліти.

Формально, Т.Готьє належав до романтичного напрямку, проте романтизм вже переживав кризу і починав розчинятися в остаточно не визначених художніх пошуках найбільш відомих та впливових митців. З цього приводу В.Левік, реконструюючи «творчу атмосферу» 40 – 50-тих рр. ХІХ ст., артикулює наступні факти: «...коли на зміну романтикам прийшли їх вигодованці парнасці, проголосивши досконалу форму альфою і омегою поезії і у більшості своїх творів здійснивши теорію мистецтва для мистецтва, Бодлер обернув проти них насмішкувате перо» (60, 10).

Поет, котрий у 50-тих роках ХІХ ст., відштовхуючись від естетики декадансу, впевнено йшов до утвердження естетичних засад символізму, дещо специфічно інтерпретував романтизм, не вважаючи, що цей мистецький напрям мав бути відірваним від реальної дійсності та спрямованим у минуле. В есе «Що таке романтизм?» він підкреслює, що це мистецтво сучасності, тобто «настрій, натхненність, колорит, устремління до безкінечності, виражені усіма засобами, якими володіє мистецтво». Органічно почувуючи себе у досить суперечливому просторі «романтизм – декаданс – символізм», *Ш.Бодлер несподівано для багатьох пише есе «Філософське мистецтво», яке значно «просуне» французьку*

*еліту на шляху «інтелектуального мистецтва»* і помітно змістить естетико-мистецтвознавчі наголоси в процесі тогочасного культуротворення.

## 1.2. «Інтелектуалізація» творчого процесу в контексті теоретико-практичного паритету

Бодлерівське есе «Філософське мистецтво» доволі специфічно входило в теоретичний ужиток, стимулюючи нас більш-менш детально реконструювати, так би мовити, історію цього питання. Як зазначає Ю.Стефанов, начерки до цього незавершеного есе, яке мало кілька попередніх назв – «Художники-ідеалісти», «Мислячі художники», «Дидактичний живопис» – вийшли друком у посмертному двотомному виданні критичних статей поета (1868 – 1869). Саме тоді була оприлюднена і остаточна назва цього матеріалу – «Філософське мистецтво», що, на думку Бодлера, найбільш адекватно відбивала контекст його розмислів (124, 383).

Оскільки Ш.Бодлер не був знайомий в лекціями Шеллінга, він йшов власним шляхом, запропонувавши розглянути не «філософію мистецтва», а саме «філософське мистецтво». Подібна позиція варта особливої уваги, оскільки певні філософські настанови поет, вочевидь, прагнув донести саме до митців, а не до філософської спільноти, яка була «адресатом» Шеллінга. Як ми підкреслили, серед варіантів назв есе, що пропонував Бодлер, є назва «Мислячі художники», яка, імовірно, визнавала і факт існування «не – мислячих» живописців. Це, природно, могло б спровокувати критику «проклятого поета» за неповагу до мистецтва і тих, хто його створює, тож, цілком зрозуміло, чому Бодлер відмовився від такої «спрямованості» матеріалу, сконцентрувавши увагу на інтерпретації «філософського мистецтва».

Окрім означеного, важливим є і наступне: Ш.Бодлер, котрого серед видів мистецтва найбільше цікавив живопис, що ним на початку свого життя він і планував займатися, звертається саме до представників образотворчого мистецтва, подекуди, чітко фіксуючи жанр, у якому працює той чи інший митець. Слід також підкреслити, що більшість тез есе «Філософське мистецтво», з одного боку, не можна прийняти беззастережно, а з іншого, – саме цей, вкрай

суперечливий матеріал, максимально чітко відбиває те сум'яття думок і відчуттів, у просторі яких перебувала тогочасна художня еліта. Поет максимально персоналізував матеріал, зосередивши увагу на тих постатях, котрі формували поточний художній простір, сучасником якого був і він сам.

Так, Ш.Бодлер, насамперед, звернув увагу на «чисте мистецтво», що його він називає «повною вражаючою силою магією, в якій міститься одночасно і об'єкт, і суб'єкт, іншими словами, зовнішній стосовно художника світ і сам художник» (20, 243). На протиположність «чистому мистецтву», обґрунтування «філософського мистецтва» Бодлер здійснює, апелюючи до німецької школи, яку, на його думку, міг представляти Поль Жозеф Шенавар (1807 – 1895) – відомий живописець, котрий працював, переважно, з історичними сюжетами. Своїм вчителем цього живописця вважаються Ерсен, Делакруа та Енгр, проте він студіював і в Італії, знаходячись, водночас, під значним впливом ідей німецької філософії та руху «назарейців».

Сформований на перетині таких специфічних засад, Шенавар розглядав мистецтва як наріжне каміння європейської цивілізації, світоглядним підґрунтям якої виступає гуманізм. Низка його історичних полотен, створених між 1830 – 1848 рр. дістали високої оцінки з боку професіоналів, проте не були офіційно прийняті і через їх політичну орієнтацію, і через скрупульозне наслідування засад академізму. Найбільш виразним втіленням цього живописного стилю вважається полотно «Смерть св. Полікарпа» (1845). Як зазначає Ю.Стефанов, у 1848 р. Шенавар отримує замовлення на оформлення Пантеону в Парижі і створює 58 ескізів, виконаних на картоні, які не були прийняті до реалізації. Вони, так і залишившись у «картонному варіанті», зберігаються у Ліонському музеї (124, 368).

Шедевром у галузі історичної тематики французькі мистецтвознавці вважають картину «La Divina Tragedia» (1869), що «побудована» на сміливому ракурсі двох чоловічих тіл, одне з яких належить переможцю, інше – людині, котру від смерті відділяють останні секунди. Полотно вражає майстерністю передачі муки приреченого, а також анатомічною досконалістю оголеного тіла «переможця». Цей твір дістав високої оцінки саме з боку професіоналів, тоді

як широка публіка вважала творчість Шенавара дещо штучною й моралізаторською. Відштовхуючись від доробку цього живописця, твори котрого неоднозначні за змістом та формою, Ш.Бодлер і намагається окреслити суть «філософського мистецтва».

Реконструюючи бодлерівську позицію, слід наголосити, що він, з одного боку, вважав Шенавара представником «філософського мистецтва», а з іншого – послідовником німецьких «назарейців». Ми вже підкреслювали факт долучення «назарейців», котрі сповідували принципи середньовічного мистецтва, до дискусій, які велися у просторі європейського культуротворення першої половини XIX ст. До вже оприлюдненого матеріалу додамо наступне:

1. «Назарейці» або «Спілка святого Луки» – покровителя гільдії живописців – почала формуватися від 1806 року – року поразки Німеччини у боротьбі з Наполеоном, що актуалізувало ідею патріотизму, що проголошувався засадним почуттям.

2. Члени Спілки, котрих спочатку було біля 10, постійно жили в Італії і повернулися на батьківщину лише за часів Людвіга Баварського, який, що загальновідомо, приділяв значну увагу живописцям, створюючи для їхньої роботи сприятливі умови.

3. Захоплюючись роботами майстрів Середньовіччя, «назарейці» високо цінували творчі здобутки Дюрера, Перуджіно, раннього Рафаеля та Кранаха. Роблячи наголос на фресковому живописі, вони проголошували «монументальність» найвиразнішою ознакою історичного живопису XIX ст. Після приєднання до «назарейців» братів Йоганеса та Філіпа Фейтів, розпочався процес політизації цього руху, з наголосом на перевагах німецького типу культури.

П.-Ж. Шенавар як і інші живописці, котрі поділяли його погляди, був на французьких теренах своєрідним «німецьким рупором», що, виходячи з есе «Філософське мистецтво», не влаштовувало Бодлера. Саме цим, на нашу думку, і пояснюється такий вибір персоналії, специфіка творчих орієнтирів яких дозволяє аргументувати «за» і «проти» «філософського мистецтва».

Відтак, згідно позиції поета, до «філософського мистецтва», якщо орієнтуватися на Шенавара та «німецьку школу», варто віднести «пластичне мистецтво, яке марно намагається підмінити собою книгу, інакше кажучи, змагається з друкованим словом у сфері історичних, моральних і філософських повчань» (20, 243). Бодлер визнає, що протягом століть сутність «пластичного мистецтва» помітно змінювалася, відповідаючи вимогам часу і, таким чином, воно дійсно було «літописом історії народу і його релігійних вірувань».

Вочевидь, ті зміни, які поступово відбувалися протягом значного історичного періоду, у середині XIX ст. призвели до того, що Ш.Бодлер називає «більш помітним розподілом влади», оскільки одні сюжети «належать живопису, інші – музиці, а треті – літературі» (20, 243). Дещо пізніше у поле зору есеїста потрапляє і такий вид мистецтва як скульптура, що мала багатовікову історію розвитку. На нашу думку, поява «скульптури» в процесі реконструкції проблеми «види мистецтва – різноманітність сюжетів» показує, що Ш.Бодлер, дещо емоційний у своїх роздумах, чітко не відпрацьовує посилання та висновки. В іншому випадку, він обов'язково підкреслив би, що кожний вид мистецтва здатний реалізувати певний сюжет властивими лише йому естетико-художніми виражальними засобами.

Факт «нашаровування» нових видів мистецтва у процесі осмислення і оформлення авторської позиції, показує, що для самого Бодлера проблема «філософського мистецтва» була досить несподіваною: хоча і вкрай приблизний, але все ж бодай якийсь робочий план викладу матеріалу, з'являється лише в середині тексту есе, розбиваючи його на дві частини, а саме: «до появи плану» і «після» окреслення проблем, які дотичні до понять «філософія» та «мистецтво» (20, 244). На нашу думку, лише враховуючи таку ситуацію, і варто аналізувати позицію Бодлера, передусім, акцентуючи увагу на тих тезах, що були окреслені до появи плану.

Окрім вже прокоментованого нами положення «види мистецтва – різноманітність сюжетів», поет доволі своєрідно порушує проблему синтезу мистецтв, до якої загалом ставився позитивно, звертаючись до неї і в інших есе. Наразі, розглядаючи «філософське мистецтво», він засуджує тих митців, котрі



«посягають на права сусіда: живописці вводять у свої картини музичну гаму, різьбяр – колір у скульптуру, літератори – пластичні засоби в літературу; є і інші художники, (ними... ми і сподіваємося сьогодні зайнятися), котрі намагаються втілити щось на зразок універсальної філософії в саме пластичне мистецтво» (20, 243).

Особисте захоплення «пластичним мистецтвом» врешті решт призводить Ш.Бодлера як до спотворення тих питань, які він, на нашу думку цілком щиро, намагався розв'язати, так і щодо позиції стосовно проблеми «синтезу» мистецтв, яку він, тим не менш, протягом тривалого часу відстоював у своїй творчості:

До ідеї синтезу мистецтв у другій половині XIX ст. позитивно поставилися символісти, передусім, С.Малларме, Р.Вагнер і Р.Гіль – автор поняття «трансформізм», що фіксувало можливу гармонійну співвіднесеність складових синтезу. На початку XX ст. саме синтез як різних видів мистецтв, так і їх зображально-виражальних засобів – єдність кольору і звуку, кольору і слова, поезії та живопису, створення містерій, де свідомо єдналися і звук, і слово, і пластика тіла, і кольорове різноманіття – вважатиметься новаторським досягненням у розвитку мистецтва. Натомість Ш.Бодлер, всупереч власним творчим переконанням, все ж таки визнає синтез «посяганням на права сусіда».

Теоретичні ідеї Ш.Бодлера не можна аналізувати поза усвідомленням того, що він ототожнював філософію з дидактикою, при цьому не намагаючись пояснити, який зміст він вкладає в це поняття. Подібне – вкрай тенденційне та суб'єктивне – сприймання філософії призводить його до наступної тези: «...філософське мистецтво є поверненням до зображальності, яка невід'ємна від дитинячих народів, і навіть, якби воно було строго послідовним, ... обмежилося б низкою стількох образів, скільки їх містить та чи інша фраза, смисл якої воно хоче передати» (20, 243). Оскільки Ш.Бодлеру, з об'єктивних причин, досить важко звести усі заявлені тези у цілісну структуру, він стає на шлях прямої образи як митців, котрі, на його думку, дотичні до «філософського мистецтва», так і публіки, що нічого не розуміє у пластичних мистецтвах: «Відтак, *ми будемо*

*розглядати філософське мистецтво як страховинне спотворення, до якого додали своїх зусиль багато незвичайних талантів ( виділено мною – О.О.)» (20, 243).*

Систематизуючи тези, окреслені Ш.Бодлером у виробленні плану дослідження, слід визнати, що його упереджене ставлення до філософії, не дозволило побачити те, що, так би мовити, знаходилося на поверхні, а саме: розкрити взаємозв'язок та взаємозалежність між філософією та інтелектом. Ці два зрізи визначають одне одне: без інтелекту немає філософії, яка, у свою чергу, стимулює творчо-пошуковий характер інтелекту.

Водночас, у розмислах поета є вкрай важлива авторська думка про «низку образів», що містяться у певній конкретній фразі. Це твердження свідчить про його прагнення поєднати «слово» і «образ», а оскільки «слово» є наслідком розвиненого інтелекту, Бодлерові відкриється шлях до оперування не лише окремими поняттями, а до фіксації та осмислення руху «інтелект – талант – геній» з використанням потенціалу філософії.

У контексті означеного, на увагу заслуговує позиція Р.Дж. Коллінгвуда, котрий рухався шляхом, близьким до бодлерівського, але з дещо іншими наголосами. З'ясовуючи роль інтелекту в процесі як створення, так і сприймання мистецького твору, Коллінгвуд активно використовує почуттєвість людини, її емоції та уяву: «...данні для інтелекту поставляють не почуття як такі, а почуття, що завдяки роботі свідомості перетворені на ідеї уяви» (53, 200).

Ми маємо усі підстави стверджувати, що позиція Коллінгвуда «вибудовувалася», враховуючи традиції англійської гуманістики, закладені зокрема, Олександром Беном (1818 – 1903) у монографії «Відчуття та інтелект» (1855), яка мала широкий розголос у європейському науковому середовищі. Саме на це дослідження посилається А.Бергсон у докторській дисертації «Досвід про безпосередні дані свідомості».

На нашу думку, позитивним у розмислах Коллінгвуда є їх «процесуальність»: почуття щось поставляють інтелекту, підключається робота свідомості і відбувається ефект перетворення. «Процесуальністю» позначене і дещо несподіване поєднання «ідея – уява», яке зустрічається у наукових

розвідках англійського теоретика досить часто, оскільки для нього «справжнє мистецтво – мистецтво уяви». Натомість філософія – на відміну від позиції Ш.Бодлера – це наука, яка є певним підґрунтям «вироблення» світоглядних орієнтирів митця, а не засобом виокремлення в мистецтві особливої сфери з ярликом «філософське мистецтво». «Процесуальність», що властива переважній більшості теоретичних «конструкцій» Коллінгвуда, допомагає йому подолати статичність слів, термінів та понять, надавши «руху» його думки безсумнівної динамічності.

Підтвердженням нашої тези є опрацювання та використання англійським теоретиком поняття «інтелект», що, поза теоретичною сферою, виступає і як слово, і як термін «інтелектуалізована форма мови», «інтелектуальні емоції», «інтелектуальна діяльність», «процес інтелектуалізації». Усі ці зрізи інтелекту, так чи інакше, можуть бути використаними мистецтвом, оскільки художні твори є наслідком неоднозначної, подекуди суперечливої роботи митця, котрий є інтелектуально розвиненою особистістю.

На нашу думку, Коллінгвуд, захопившись розкриттям потенціалу інтелекту, вдався у «Принципах мистецтва» до своєрідного маніпулювання, відстоюючи дві протилежні думки: 1. «Мистецтво як таке не містить нічого, що своїм існуванням зобов'язане інтелекту» (53, 266). 2. «...певні твори мистецтва можуть мати справу з речами, які зобов'язані своїм існуванням інтелекту, – не тому, що це твір мистецтва, а тому що це твори мистецтва особливого роду, тому, що вони виражають особливі емоції, а саме, емоції, які виникають тільки як емоційний заряд інтелектуальної діяльності» (53, 267).

Подібне ставлення до інтелекту з боку англійського теоретика, небагато чим відрізняється від оцінки «філософського мистецтва» Ш.Бодлером, котрий також, фактично, шукав «твори мистецтва особливого роду». Важливо підкреслити, що роздуми Бодлера і працю Коллінгвуда відділяє відстань, приблизно, в сімдесят років, проте чи «розведення», чи «поєднання», чи «анатомування» таких феноменів як «філософське мистецтво», «філософія

мистецтва», «інтелектуальна діяльність», «процес інтелектуалізації» залишилося досить складним для остаточних висновків.

Слід констатувати, що стан певної теоретичної «недоопрацьованості» піднятих проблем, не «провина» Ш.Бодлера чи Р. Дж.Коллінгвуда, а наслідок рівня дослідження феномену «інтелект» у психо-фізіології як другої половини XIX, так і початку XX ст. З позицій сучасної науки, задля подолання існуючих протиріч, вони обидва могли би опертися на концепцію «емоційного інтелекту». Від початку введення в теоретичний ужиток цієї формально-логічної структури, нею окреслюють «усі вміння, навички і особливості людини, які так чи інакше торкаються емоцій та почуттів» (143).

Подальше вивчення інтелекту дозволило науковцям стверджувати, що вкрай необхідно «...зрозуміти інтелект у контексті життєвого шляху людини. На початку ... інтелект присутній як здібність, на підґрунті якої відбувається поступове становлення інтелектуальних можливостей вченого або керівника, письменника або інженера» (131, 6). Означена теза завершується висновком, що, на нашу думку, є об'єктивним «на всі часи»: «...у сучасному суспільстві з інтелектуальних здібностей молодій людині потрібно виплекати інтелектуального професіонала. Професіонал – це умова розвитку людства» (131, 6). Власне і Бодлер, і Коллінгвуд – кожний в межах свого розуміння – відстоювали як інтереси «професіонала», так і «професійне мистецтво» у становленні й розвитку якого видатну роль відіграє інтелект, теоретично «звужений» до феномену «емоційного інтелекту».

На нашу думку, перш, ніж продовжити аналіз бодлерівської концепції «філософського мистецтва», доцільно показати, що проблема, «філософії мистецтва», поставлена ще Шеллінгом на межі XVIII – XIX ст., зберігається і в дослідницькому полі наступного століття. Так, у першій половині XX ст. авторську модель розуміння «філософії мистецтва» запропонував відомий італійський філософ, естетик, історик та теоретик художньої культури Антоніо Банфі (1886 - 1957). Її концептуалізацію він розпочав у 20-ті рр., які багато важили в його філософському становленні. Задля розуміння цього, на нашу думку, принципового періоду в житті класика

тогочасної європейської гуманістики, слід наголосити на окремих фактах його біографії.

Закінчивши філологічний факультет Королівської науково-літературної академії (1908), А.Банфі паралельно займається філософією, отримавши зрештою ступінь доктора (1910) за дослідження присвячене реконструкції концепцій Бутру, Ренувьє та Бергсона. З 1909 р. філософ встановлює тісні творчі контакти з німецькими колегами, вважаючи, що такі філософи і естетики як Г.Зіммель та М.Дессуар значно просунулися шляхом оновленого бачення як філософії, так і естетики, порівняно з тим як це на початку ХХ ст. зробили італійські неогегельянці Б.Кроче та Дж.Джентіле. Парадоксальність ситуації полягала в тому, що Георг Зіммель (1858 – 1918) – філософ культури, соціолог та визнаний фахівець з проблем конфліктології, – погляди котрого були найбільш близькими Банфі, також належав до неогегельянців, але на межі ХІХ – ХХ ст. почав свідомо рухатися у бік теоретичних шукань представників «філософії життя», підтримуючи, зокрема, ранні роботи А.Бергсона. У цій площині, інтереси Зіммеля і Банфі збігалися, оскільки аналіз праць засновника інтуїтивізму був однією із складових філософських досліджень італійця.

А.Банфі, перебуваючи у Німеччині, на теренах якої і була обгрунтована концепція «філософії мистецтва» Шеллінга, відкриває для себе феноменологію Едмунда Гуссерля (1859 - 1958), що буде викликати його професійну зацікавленість протягом усього життя. На цьому філософському підґрунті і починає формуватися концепція «філософії життя» самого Банфі, обриси якої простежуються вже у його першій праці «Філософія та духовне життя» (1922).

Реконструємо наразі два фрагменти з розміркувань А.Банфі, які показово засвідчують, з одного боку – визнання шеллінгівської концепції «філософія мистецтва» навіть в умовах ХХ ст., хоча завдяки феноменології Е.Гуссерля та інтуїтивізму А.Бергсона європейський філософський простір помітно «перебудовувався»; а, з іншого, – що її розгляд як своєрідна «точка

відліку» цілком доцільний задля подальшого усвідомлення шляхів розвитку естетики та мистецтвознавства.

Перший фрагмент, який, на нашу думку, вартий уваги, наступний: «...чим більше зростає питома вага моменту об'єктивності (такий висновок А.Банфі робить внаслідок аналізу естетики Гете – О.О.), тим більше з появою теорії Шеллінга центр думки переміщується у бік єдності обох полюсів. У бік Абсолюту як збігу Духа і Природи. Абсолюту, який у Гегеля тяжіє саме до розв'язування у суто трансцендентальній діалектиці, у Логосі, в якому знаходить своє виправдання реальний процес» (5, 310 - 311). Продовжуючи свою думку, Банфі робить принципово важливий висновок: «Характерно, що рух культури, – а в кінцевому рахунку і розвиток соціально - історичних позицій, – що ведуть від Фіхте до Шеллінга, є тим самим, яке веде Гете від «Бурі і натиску» до класики і яке оновлює у цьому смислі його свідомість і його художній досвід» (5, 311).

Другий фрагмент, переконливо показує певний збіг позицій Банфі і Коллінгвуда як стосовно значного підсилення естетичного фактору в європейській гуманістиці від часів Шеллінга, так і розгляду мистецтва як «серцевинного чинника» естетичного. А.Банфі, зокрема, зазначає: «Так, XVIII ст., яке вирізнялося крайньою нормативністю, є також періодом глибоких змін в культурі, завдяки яким закладається підґрунтя романтизму. Тут настільки підсилюється увага до естетичного суб'єкту, що завдяки поняттю «геній» йому приписуються можливості, яких ніколи не було в розпорядженні інших суб'єктів у якісь інші часи: світ існує лише як привід для творчої діяльності генія. Отака, нарешті, і позиція ідеалізму не стільки у Фіхте, скільки у Шеллінга, головна тональність котрого – естетична» (5, 377).

Відтак А.Банфі, досить об'єктивно фіксує ті процеси, які відбувалися і стосовно тенденцій розвитку німецької гуманістики певного періоду, і стосовно тих, на перший погляд, не досить помітних змін, що мали місце у логіці розвитку гуманітарного знання. Адже саме ці зміни – врешті решт – призвели до поступового формування «некласичної естетики», що бере свій початок від часів Фрідріха Ніцше (1844 - 1900) .

До безсумнівних досягнень А.Банфі ми відносимо і його зацікавлене ставлення як до історії мистецтва (давньогрецька трагедія та скульптура, живопис доби Відродження, численні приклади розвитку поезії, живопису, скульптури та драматургії в умовах Нового часу), так і до його здобутків вже ХХ ст., оскільки італійський теоретик фіксує в контексті «Філософії мистецтва» творчі експерименти Шенберга, Гансліка (музика), Сезанна, Гогена, Кандинського, Пікассо (живопис), Родена (скульптура), Рільке, Кокто, Брехта (література).

Не можна оминати увагою і той факт, що А.Банфі звертається до теоретичної позиції самого Ш.Бодлера, оцінюючи її не просто позитивно, а підкреслюючи новаторський характер «войовничої критики» видатного поета, котрий разом з іншими митцями намагався прищепити своїм сучасникам «новий смак», всупереч «найміцнішим традиційним формам». А.Банфі всіляко підтримує представників «войовничої критики», зазначаючи наступне: «Войовничою вона називається тому, що полемічно виступає на захист власного розуміння мистецтва. Вона впритул підходить до життя мистецтва, навіть якщо при цьому доводиться відмовитися від своєї всезагальності. Вона бере участь у творчості, веде полеміку, не зупиняючись перед насильством» (5, 338).

На нашу думку, поняття «войовнича», яким оперує Ш.Бодлер, цілком доречне, оскільки в середині ХІХ ст. послідовна боротьба проти академізму оцінювалася доволі високо: «академісти» посідали керівні посади у відповідних державних інститутах, визначали відбір робіт на виставки і свідомо гальмували картини тих митців, котрі сповідували «позаакадемічні» естетико-художні уподобання. Об'єктивно оцінена Банфі, боротьба Бодлера за оновлення французького образотворчого мистецтва мала принципове значення, сприяючи входженню в європейський культурний простір естетики символізму.

Повертаючись до розгляду тих творів, які Ш.Бодлер визначив як приклади «філософського мистецтва», слід наголосити, що він загалом з повагою, хоча і дещо іронічно, поставився до творчості «назарейців»: Овербек, на його думку, хоча і непогано вивчив мистецтво минулого, проте спрямував ці знання на уславлення релігії; схожу позицію займають Корнеліус та Каульбах,

хоча їхні твори і претендують на осягання певних філософських ідей. При цьому, Ш.Бодлер не ставить під сумнів їхній професіоналізм як живописців. Зокрема, предметом більш детального аналізу стає творчий доробок німця Альфреда Ретеля (1816 – 1859) – живописця і гравера, котрий належав до школи «назарейців» і став широко відомим завдяки розписам у ратуші Ахена, присвяченим Карлу Великому. Науковці відзначають «внутрішній зв'язок деяких віршів Бодлера з гравюрами Ретеля, на яких зображений «танець смерті» (20, 383).

Оскільки мистецтвознавці називають твори А.Ретеля «графічними поемами», Ш.Бодлер змушений, за його словами, дотримуватися прийнятого означення. Водночас, він, з одного боку, визнає професійні досягнення живописця, наголошує на значущості того факту, що «перша з цих поем датована 1848 роком» стимулює до асоціацій, а з іншого, – різко критикує А.Ретеля: «Зміст цієї реакційної поеми полягає в тому, що богиня смерті невідворотно заволодіває світом і спокушає розум людей» (20, 244).

Саме після розгляду «графічних поем», Ш.Бодлер і приймає рішення розробити план щодо подальшого аналізу «філософського мистецтва», а відтак – «стихійність» викладу своєї позиції намагається ввести в межі «строгої науки», констатує наступне: «Філософське мистецтво зовсім не так стороннє французькій натурі, як здається. *Франція любить міф, любить мораль, ребус; або, точніше як країна раціоналізму, вона любить вправи для розуму* (виділено мною – О.О.)» (20, 245). На думку Ш.Бодлера, схильність до розумової діяльності, подекуди, впливала на шляхи розвитку французького образотворчого мистецтва і – як противага «розуму» – підсилювалися позиції романтизму. Симпатії ж самого есеїста, вочевидь, на боці «чистого» мистецтва.

У дещо сумбурних розміркуваннях Ш.Бодлера стосовно сутності «філософського мистецтва» присутній навіть географічний чинник, запозичений ним, швидше за все, у Ш.Монтеск'є, який наполягав на необхідності урахування рельєфно-кліматичних умов задля обґрунтування специфіки темпераменту цілих народів та індивідуальних особливостей конкретної людини. Визначаючи «місця перебування» тих митців, котрі здатні створювати



«філософське мистецтво», Бодлер зауважує, що Венеція завжди була «прихильна до мистецтва заради самого мистецтва, а от Ліон – філософське місто. Існує ліонська філософія, ліонська поезія, ліонська школа живопису і, нарешті, *ліонська школа філософського живопису* ( виділено мною – О.О.) » (20, 245).

Висока оцінка Ліону, який, виходячи з означених Ш.Бодлером параметрів, має потужний потенціал, в іншому абзаці есе «Філософське мистецтво» повністю руйнується його наступною характеристикою: «Дивне місто, святенницьке і заклопотане, католицьке і протестантське, оповите димом і вугільним пилом, – думки там з великими труднощами набувають ясність. На всьому, що йде з Ліону, лежить відбиток копіткої, терплячої обробки і невпевненості» (20, 245 – 246).

Завершуючи свої роздуми з приводу Ліона, Ш.Бодлер згадує низку його представників – абата Нуаро, Лапрада, Суларі, Шенавара, Жанмо, – котрі справляють враження людей «із затьмареними головами»: «Навіть у віршах Суларі, – наголошує Бодлер, – я бачу те саме тяжіння до філософських категорій, яке найяскравіше виявляється в полотнах Шенавара і звучить також у піснях П'єра Дюпона» (20, 246). Доцільно підкреслити, що хоча і зрідка, але Бодлер показує можливість вияву обрисів «філософського мистецтва» і у поезії, і в музиці, а для другої половини ХІХ ст. це було вкрай важливим, оскільки подальші етапи розвитку мистецтв будуть позначені активним розширенням його видової системи.

На нашу думку, певним прорахунком Ш.Бодлера слід визнати його доволі байдуже ставлення до постаті Луї-Ектора (Гектора) Берліоза (1803 – 1869) – видатного композитора, диригента, музичного критика, котрий – до того ж – є сучасником поета. Формально Берліоз належав до останнього покоління французьких романтиків, був долучений до кола Ж.Санд, В.Гюго, А.Дюма. Музикою молодого Берліоза захоплювався Н.Паганіні ( (1782 – 1840), котрий допомагав композиторові і морально, і фінансово. Вочевидь, Г.Берліоз виявився занадто талановитою людиною, аби штучно підтримувати агонізуючий романтизм, який у своєму «чистому» вигляді вже вичерпав себе. Фактично ж, він – так само як і Ш.Бодлер – рухався від романтизму до створення нової

музичної форми, що мала б зруйнувати традиції кінця XVIII – початку XIX ст. Саме тому об'єктом критики Берліоза стає видатний італійський композитор Джоаккіно Антоніо Россіні (1792 – 1868), творчість котрого оцінюється його французьким колегою як яскравий приклад традиціоналізму.

Слід наголосити, що життєво-творчі шляхи Ш.Бодлера і Г.Берліоза багато в чому співпадають: обидва мали конфлікти з батьками, прожили коротке життя, на теренах творчості «зробили себе самі», а їхнє матеріальне забезпечення визначалося не стільки художніми творами, скільки критичними статтями, що вимагали постійної копіткої роботи, переважно, на замовлення. Дебют Берліоза як музичного критика відбувся у 1823 р. у журналі «Le Lonsale» з ініціативи самого композитора, котрий виступив на захист опери Спонтіні «Весталка». Від цього часу Берліоз активно друкується, набувши статус авторитетного музичного критика. Так, починаючи з 1833 р. він співпрацює з «Gazette musicale de Paris», постійно виступаючи і на сторінках «Jornal des Debates». Найбільшу кількість статей, присвячених і поточному музичному процесу, і тим питанням, що, згодом, будуть атрибутуватися як «музична естетика», Г.Берліоз напише між 1864 – 1866 рр.

Видатного композитора – автора таких славетних творів як кантата «Сарданапал», опер «Ромео і Джульєтта» (1839), «Осудження Фауста» (1846), – так само як і Ш.Бодлера – автора «Квітів зла» (1857), цікавили тенденції розвитку різних видів мистецтва в останні десятиліття XIX ст., адже саме вони і визначали естетико-художнє «забарвлення» і музики, і поезії на межі двох століть: минулого та майбутнього. Відтак, обидва митці – незалежно один від одного – відверто підтримували експериментальний характер художньої творчості, що на початку вже XX ст. стане чи не найголовнішим принципом у мистецтві.

Найбільшу увагу Г.Берліоз приділяв «мелологу» – новому музичному жанру, який представляв собою «суміш» інструментально-вокальної музики і декламації. «Мелолог», вочевидь, варто сприймати як беззастережну підтримку ідеї синтезу мистецтв, що протягом другої половини XIX ст. періодично актуалізувалася в європейському культурному просторі, але не була остаточно

прийнята. Слід визнати, що «мелолог», хоча і у модифікованому вигляді «мелолог – містерія», теоретики і практики мистецтва підтримали досить активно. З перших десятиліть ХХ ст. феномен «містерії» зацікавить В.Кандинського, котрий осмислював його і теоретично, і втілював практично в процесі постановки «Жовтого звуку», включаючи в контекст «містерії», окрім музики та поезії, ще і хореографію.

Варто зазначити, що в заключній частині есе «Філософське мистецтво» Ш.Бодлер знову повертається до постаті Шенавара, коливаючись між іронічним відношенням до його творчості та бажанням бути об'єктивним у своєму ставленні до живописця. Так, Бодлер порівнює «розум Шенавара» з специфічними «полотнами», якими позначене місто під назвою «Ліон»: «...він такий саме туманний і закопчений, він так настовбурчується вістрями, як це місце дзвіниць і заводських труб. Світ не відображається у ньому спокійно та ясно, а ніби пробивається крізь товщу випаровувань» (20, 246). Водночас, Бодлер визнає і позитивні риси Шенавара, котрий, хоча і не вмів малювати, з «презирством ставлячись до того, що ми називаємо живописом», все ж «вміє читати та розмірковувати і це наблизило його до кола людей мислячих. Він чудово освічений і має навички до вдумливих розміркувань» (20, 246).

На нашу думку, наголос Ш.Бодлера на освіченості Шенавара і його вмінні розмірковувати, а також підкреслена повага «до кола людей мислячих», яка присутня в розмислах самого поета, носять символічний характер. Можливо не до кінця усвідомлюючи процеси, що відбувалися у тогочасному європейському культурному просторі, але інтуїтивно Ш.Бодлер відчував ті принципові зміни, принаймні, у французькій гуманістиці, які поступово ставали відчутними в останнє десятиліття його життя. Ці зміни, дещо згодом, яскраво виявилися спочатку на філософсько-естетичних теренах, вплинувши і на теорію, і на мистецьку практику, поступово сприяючи утвердженню специфічного явища, що ми визначаємо як «інтелектуалізація творчого процесу».

Доцільно наголосити, що і формально, і фактично європейська гуманістика другої половини ХІХ ст. висвітлена в науковій літературі достатньо об'ємно та кваліфіковано. Проте, було б невірним не враховувати чинник часу,

адже – у його перспективі – необхідність вироблення нових теоретичних конструкцій, які б деталізували, уточнювали чи пропонували нову інтерпретацію змісту процесів, які мали місце більше, ніж століття тому, видається нам вкрай важливим.

Аналіз такого явища як «інтелектуалізація творчого процесу» потребує, що ми вже зазначили, виокремлення тих конкретних філософсько-естетичних ідей, які, були значущими не тільки для професійних філософів чи естетиків. Вони виступали переконливим й вагомим підґрунтям для творчості і були підтримані художньою спільнотою, вказуючи шлях подальшого розвитку мистецтва. До того ж це спонукало спиратися на різні види мистецтва, не обмежуючись лише поезією чи живописом, адже у 60 – 80-х рр. ХІХ ст., значною мірою і завдяки позиції деяких філософів, помітно змінилася «ієрархія» видів мистецтв, підсилюючи роль музики та театру.

Філософсько-естетичний контекст історичного етапу, який ми розглядаємо, багато у чому, завдячував ідеям філософського позитивізму О.Конта, що досить успішно трансформувався у сферу естетики та мистецтвознавства І. Теном. Наступною, вкрай важливою теоретичною подією у цьому плані, стає обґрунтування Е. Золя «натуралізму» як художнього методу.

Ми вже зазначали у попередньому підрозділі, що потужне естетико-мистецтвознавче навантаження мала теорія «мистецтва для мистецтва», входження якої в європейський культурний простір пов'язують з іменем Т.Готьє. Відтворюючи історію її становлення, Д.Кучерюк зазначав: «Термін «мистецтво для мистецтва», вперше вжитий у 1818 р. французьким філософом В.Кузенном, з часом набув ширшого значення. Він внутрішньо співвідноситься з ученням І.Канта про «незацікавленість» естетичного судження, а також із творчістю Т.Готьє і групи «Парнас», О.Уайльда та ін.» (57, 137).

На нашу думку, цілком справедливо долучаючи прізвище О.Уайльда до переліку прихильників теорії «мистецтва для мистецтва», Д.Кучерюк фіксує низку вкрай важливих моментів, а саме: О.Уайльд – засновник концепції «естетизму» виявляє очевидні паралелі з теорією «мистецтва для мистецтва», яка закріплюється на англійських теренах, «працюючи» на активізацію англо-

французького культурного діалогу. Окрім цього, «естетизм» О.Уайльда повернув у європейське теоретичне поле поняття «витонченість», активізувавши увагу фахівців до феномену «витончених мистецтв».

Намагаючись аргументувати причини широкого резонансу концепції «мистецтва для мистецтва», дискусії навколо якої ведуться й до сьогодні, Д.Кучерюк підкреслив: «Одне з пояснень цього феномену вбачаємо у розриві митця з жорсткою дійсністю, тобто у своєрідному інстинкті самозбереження мистецтва та його недосяжних для широкого загалу вершин» (57, 137). Виокремлення «мистецтва для мистецтва» як самоцінної та самодостатньої структури, що потребує постійної теоретичної уваги, стимулювало інтерес до нових засобів виразності, що визначають як корекцію, так і інтелектуалізацію творчого процесу.

У реалізації означених завдань творчо-пошукову роль відіграли символісти, зокрема, Стефан Малларме (1842 – 1898), котрі, як відомо, асоціюючи себе з «естетами» – шанувальниками прекрасного, «визнають красу вищим благом та вищою істиною, а насолоду красою – вищим життєвим принципом. Естетизм розповсюджується не тільки на мистецтво, але й на поведінку людини, це певного роду спосіб існування, тип життя» (38, 109). Тож, досліджуючи феномен естетизму у контексті проблеми елітарного, Н.Жукова акцентує, що «для того, щоб стати творцем концепції естетизму», необхідна «активна діяльність, спрямована на пошук найбільш адекватного вираження сутності завдань та принципів наряду» (38, 110).

Матеріал, який ми розглянули у цьому підрозділі, дає підстави, по-перше, «вибудувати» своєрідний ланцюг: «естет – естетизм – елітаризм – інтелектуалізм», що його структурним елементом є мистецьке новаторство, яке на конкретному історико-культурному етапі набуває цілісності і завершеності. По-друге, аналізуючи ці процеси, постає необхідність окреслити ті компоненти, за допомогою яких відбувається «інтелектуалізація творчого процесу»: словотворення, синтез мистецтв, «трансформізм» як гармонія складових частин синтезу, «мелолог – містерія», ритмічні поеми у прозі, концептуалізація

символіки, поетичний інструменталізм, естетизація «зорових вражень» та елітаризація поезії.

Означені компоненти не вичерпують усього розмаїття експериментальних виражально-зображальних засобів, які «супроводжують» творчий процес, передусім, французьких символістів, котрі в останню чверть XIX ст. найактивніше демонструють творчо-пошуковий характер художнього осмислення дійсності. Проте вже протягом першого десятиліття XX ст. на французьких теренах з'являється нова постать – художник, скульптор, теоретик мистецтва Анрі Матісс (1869 – 1954), який оприлюднює засади «фовізму» – першого напрямку «авангардизму» – принципово нового явища у європейському мистецькому русі.

### 1.3. «Незадоволеність культурою» як спонукальний чинник у логіці розвитку «інтелектуальної прози»

Межа XIX – XX ст. виявилася тим етапом історико-культурного поступу мистецтва, який спрямував естетико-художні пошуки не лише XX, а й перших десятиліть XXI ст. Це, передусім, було зумовлено появою нового виду мистецтва – кінематографу (1895), що призвело до фундаментальної «перебудови» всього європейського культурно-мистецького простору.

Слід враховувати, що така «перебудова» торкнулася різних аспектів функціонування мистецтва, починаючи від входження в його середовище науково-технічної складової, яка, у свою чергу, актуалізувала підготовку представників нових професій – операторів, режисерів монтажу, інженерів та техніків, котрі обслуговували кіноапаратуру та процес оброблення плівки. Як не дивно, але найлегше у перші роки існування кінематографу, вирішувалася проблема творчих кадрів за рахунок театральних режисерів, акторів, художників та гримерів.

Процес розвитку і удосконалення нового виду мистецтва, що поступово опанував звук, колір, широкий формат не знімав, а навпаки ускладнював проблему як кадрового, так і науково-технічного забезпечення.

Водночас, у багатьох країнах кіновиробництво відвойовувало для себе «життєвий простір» у вигляді кіностудій, фабрик обробки та виготовлення плівки, майданчиків для зйомок. Протягом 10 – 30-х рр. активно відкривалися кінотеатри, що поступово перетворювалися на розважально-освітні осередки.

Сучасній людині, життєвий простір якої з дитячих років, значною мірою, формується «кінематографічною продукцією», навіть важко уявити ті естетико-психологічні перешкоди, які долала людина початку ХХ ст., приймаючи чи заперечуючи «сьоме мистецтво». Показовою наразі є позиція А.Бергсона та З.Фрейда – видатних «будівничих» європейської гуманістики, котрі вкрай скептично поставилися до нового виду мистецтва.

Однак, «сьоме мистецтво» було не єдиним «подразником» тогочасної суспільної свідомості, адже на межі ХІХ – ХХ ст. у культурному контексті низки європейських країн «зіткнулися» символізм та авангардизм. Якщо до загальних обрисів символізму, який був заявлений вже у «Квітах зла» (1857) Ш.Бодлера, інтелектуальна еліта «встигла адаптуватися» не лише завдяки його раннім творам, а й творчій манері М.Метерлінка, Г.Гауптмана, А.Бьокліна, то реакцію на перші виставки «фовістів» (1902 - 1907) варто оцінити як культурний шок.

На нашу думку, слід віддати належне українським науковцям, що в їхніх роботах ґрунтовно проаналізовані різні аспекти як «символізму» (Н.Адаменко, І.Бондаревська, Р.Демчук, М.Каранда, Н.Ковальчук, О.Кодьєва, В.Корнієнко, Л.Савицька, С.Стоян, О.Щербань), так і авангардизму (А.Біла, В.Вовкун, Д.Горбачов, С.Жадан, Л.Левчук, В.Личковах, Т.Огнева, С.Павличко, С.Холодинська, В.Черепанин). При цьому, дослідницький простір і символізму, і авангардизму, зазвичай, вельми чітко відтворює і соціально-ідеологічні, і філософсько-естетичні, і етико-психологічні причини саме таких тенденцій у розвитку європейського мистецтва межі ХІХ – ХХ ст.

У перспективі часу, стає очевидним, що цілісне відбиття досить складних і суперечливих процесів, якими позначене європейське культуротворення у логіці руху від символізму до авангардизму й, так би мовити, кількісно-якісне розгалуження авангардизму, неможливе поза урахуванням

конкретних чинників. Вочевидь, слід наголосити на принциповому значенні в процесі розбудови тогочасної культури теоретичних напрацювань прихильників «абстракціонізму», вже згадуваних нами розвідок Р.Дж.Коллінгвуда, а також робіт А.Бергсона «Інтелектуальне зусилля» та З.Фрейда «Незадоволеність культурою». Це, поза сумнівом, стимулювало до подальшого опрацювання поняття «інтелект» і введення його у широкий дослідницький простір.

Слід підкреслити, що від перших спроб його обґрунтування як самостійного чинника творчого процесу на межі XIX – XX ст., і використання поняття «інтелект», і розширення прикладів аналізу «інтелектуальної сфери» в естетико-мистецтвознавчій теорії, помітно активізувалося. Саме у перші десятиліття XX ст., завдяки стрімкому «входженню» авангардизму в європейський культурний простір, стає очевидною необхідність спочатку «розвести» чуттєве і раціональне в художньому творі, а пізніше показати, що є мистецтво, в якому раціональне начало «перемагає» емоційно-чуттєве, поступово нівелюючи його значення. Відтак, «раціоналізація» мистецтва була трансформована низкою теоретиків у процес «інтелектуалізації» і творчого процесу, і художнього твору. На початку XX ст. еталоном «інтелектуалізму» проголошується література, а приклади «інтелектуальної» прози чи драматургії виявляють у творчості європейських просвітників, передусім, Д.Дідро, Д.Дефо, Г.-Е.Лессінга.

Наукові розвідки на теренах «інтелектуалізму» призвели до більш чіткого розмежування «інтелектуального» та «психологічного» мистецтва за рахунок ускладнення естетико-художніх засобів виразності: теоретики навіть «розподіляли» між ними притчу, символ, алегорію. Згодом, деякі з цих «засобів виразності» дали поштовх до становлення самостійних мистецьких напрямів, що підтвердив феномен «концептуального мистецтва», назва і спрямованість якого відштовхуються від англійського терміну «concept» – поняття, ідея, загальне уявлення.

На сьогодні концептуальне мистецтво або «концептуалізм», спираючись на філософію структуралізму, має майже столітню історію і активно розвиває свої «структурні елементи», а саме: боді-арт, перформенс, ленд-арт,



відео-арт. Ці розгалуження «концептуалізму» допомагають реципієнту «зануритися» у творчий процес митця, оскільки «концептуалістів» цікавить не сам по собі художній твір, а всі стадії його втілення.

Наслідком цього є увага до «ілюстрації понять», які характерні для певних гуманітарних наук, передусім – філософії, соціології і, власне, мистецтвознавства, що стимулювало митців адекватно відтворити поняття «умовність» чи «форма». Наразі, «ілюстрацію понять» слід співвідносити з процесом створення «моделі поняття», оскільки «ілюстрація» і «модель» не є тотожними і не здатні автоматично замінити одна одну. Водночас, це положення «концептуалістів» потребує врахування певного протиріччя, котре зумовлено тим, що «модель», як відомо, «ілюструється». Відтак, однозначна відповідь на питання: «Чи можна змодельовати «ілюстрацію»? – навряд чи знайдеться, оскільки «ілюстрація» і «модель» існують у різних просторових вимірах.

«Інтелектуалізм» загалом і така його модифікація як «концептуалізм», по суті, виступили проти теорії «мистецтва для мистецтва», адже одним з її засадних принципів була відмова від функціональності мистецтва та боротьба за самоцінність «чистого» художнього твору, який важливий своїми естетико-художніми властивостями – словом, кольором, звуком, образами, формою, композицією, «авторським» стилем, а не функціями, які він може виконати, розширивши вже існуючий культурний простір.

У проекції часу, стає очевидним зв'язок «концептуалістів» з раннім періодом розвитку «кубізму», коли експерименти П.Пікассо і Ж.Брака «будувалися» на пошуках четвертого виміру, що інтерпретувався як «вибух об'єкту», дозволяючи «побачити» внутрішній «зміст» предмета чи явища. Принагідно зазначимо, що і у дослідженнях, здійснених вже в умовах ХХІ ст., – М.Паке «Рене Магрітт» (2002) та В.Морозова «Жорж Брак» (2016) – творчість саме цих живописців починає виступати репрезентантом «інтелектуального» мистецтва початку ХХ ст.

Не ставлячи під сумнів право дослідників робити «авторські наголоси» стосовно мистецьких шукань початку ХХ ст., ми відштовхуємося від теоретичної спадщини Василя Кандинського (1866 – 1944), котрий, назвавши

мистецтво, яке він прагнув створити, «абстракціонізмом» – від лат. abstraction – абстрагування, віддалення, відокремлення – свідомо переніс наголос з образу на поняття, з об'єктивності на суб'єктивність, із зовнішньої дійсності на внутрішній світ митця.

Загальноприйнято – і це відповідає реальним процесам початку ХХ ст., – що засновником абстракціонізму є В.Кандинський, проте Л.Левчук, реконструюючи процес становлення цього мистецького напрямку і підкреслюючи його розгалуженість на європейських теренах, вважає за необхідне враховувати теоретичні розвідки голандського живописця Піта Мондріана (1872 – 1944). Митець був настільки вражений роботами кубістів, які побачив на виставці в Амстердамі (1911), що разом із своїм другом – живописцем, скульптором, архітектором та теоретиком мистецтва Тео ван Дусбургом (1883 – 1931) – заснував об'єднання «Стиль». Поділяючи художню спрямованість «авангардизму», П.Мондріан і Т.ван Дусбург почали видавати журнал під такою самою назвою, на сторінках якого активно обговорювалася ідея «безпредметного» мистецтва – «неопластицизму», що стане своєрідним передвісником «абстракціонізму».

Протягом 1919 – 1938 рр. Мондріан жив і працював в Парижі, продовжуючи розробляти засади нового мистецтва. Пізніше, він переїжджає до Англії, а від 1940 р. – до США. Однією з причин такого «подорожування» була необхідність, на думку митця, популяризувати засади нового мистецтва. Через важке запалення легенів життя живописця обірвалося у 1944 р., однак перед тим він встиг чимало зробити задля утвердження в американському художньому просторі і «неопластицизму», і «безпредметності», оскільки ці два творчі експерименти, показовим чином, продемонстрували потенціал «деструктивного елемента» нового мистецтва, допомагаючи виявити його «інтелектуальний» характер.

Як зазначає Л.Левчук, «виходячи з думки, що зовнішній світ, об'єктивна реальність завжди є джерелом страждань, страху, болю, Мондріан вбачає в абстракціонізмі засіб звільнення від будь-яких негативних емоцій. У його концепції абстракціонізм постав як своєрідний максималізований

раціоналізм, оскільки людина завжди, за будь-яких обставин має спиратися на розум, пам'ятати про свій внутрішній духовний комфорт» (61, 169).

Коментуючи позицію Мондріана, дослідниця наголошує на його думці щодо існування «чистої реальності», яка позбавлена емоційності, прояву почуттів, психологічності»: «Художник закликає до «денатуралізації», «геометризації й т.ін., які досягаються, на його думку, правильним використанням «кольорів» (синій, жовтий, червоний) і «некольорів» (білий, чорний)» ( 61, 169).

У логіці проблеми, яку ми аналізуємо, теоретична позиція П.Мондріана «працює» на процес інтелектуалізації «авангардизму», незалежно від естетико-художньої суті наряду, що співвідносить себе з «авангардистським рухом». Теоретично аргументуючи своє право створювати «безпредметні» полотна, Мондріан надавав особливого значення феномену «руху», який повинен був мати «раціоналістичне спрямування»: від цілковитого заперечення образу, сюжету, будь-яких натяків на «мімезистичне» відтворення реальності до застосування геометризації зображуваного та обґрунтованої на засадах психо-фізіології комбінації кольорів, що впливала б на активізацію розумової діяльності реципієнта. Відтак, П.Мондріан представляв свої ідеї як складову тих теоретичних розмірвань, що «зорієнтовані на гуманізм».

Незалежно від Мондріана і групи «Стиль», фактично, паралельно з ними свої естетико-мистецтвознавчі ідеї розробляв і В.Кандинський, котрий у 1910 р. експонував першу абстрактну картину, а незабаром – і перший варіант монографії «Про духовне в мистецтві» (1911). Цій роботі, яка сьогодні відома всім: і хто має професійне відношення до живопису, і виявляє, так би мовити, загальний інтерес до цього виду мистецтва, притаманний, сказати б, констатуючий, а не пошуковий характер, що властивий нотаткам Мондріана, і вже протягом першого десятиліття ХХ ст. представляє якщо не цілісне, то, принаймні, розгорнуте й аргументоване бачення «абстракціонізму». Його представники проголошують «психічну реальність» предметом мистецтва, а твори, що розкривають цей «предмет», – імпровізаційними. При цьому, В.Кандинський постійно робить наголос на інтуїції, стверджуючи, що

«нормальний (це слово ним підкреслено – О.О.) абстрактний живопис походить з того самого джерела, традиційного для усіх мистецтв: з інтуїції» (50, 287).

Процес «входження» абстрактного мистецтва в європейський культурний простір був, як відомо, вкрай важким та суперечливим. Імовірно, певної морально-психологічної підтримки В.Кандинському надавали приклади глузування й відвертого цькування перших виставок імпресіоністів, фовістів та експресіоністів. Значний інтерес у цьому плані має 1-й лист Кандинського з 5-ти «Листів з Мюнхена», які він надіслав до редакції журналу «Аполон» (1909 – 1910), після повернення з подорожі до Північної Африки. На замовлення редакції «Аполону» Кандинський писав огляди художніх виставок Мюнхена, куди згодом повернувся. На думку Н.Автономової, саме в них і «сформульовані погляди художника на численні теоретичні і практичні проблеми мистецтва» (2, 336).

У своїх «оглядах» В.Кандинський досить детально перераховує прізвища тих живописців – П.Сезанн, П.Гоген, В.Ван Гог, А.Манген, А.Матисс, твори яких були представлені мюнхенському глядачу, викликавши суцільне невдоволення, що висловлювалося і в усній, і письмовій формі. У листі від 3 жовтня 1909р. Кандинський, підкреслюючи «видиму невдачу» щодо експерименту з показом робіт цих непересічних європейських живописців, зазначає: «Чи знайдеться підземна сила, яка, мабуть, тепер готується до нападу на ворога з-за рогу, котрій вдасться вигнання «нововведень» – і тимчасове укріплення старих стін таким чином, щоб з чистим сумлінням можна було б сказати: «Все добре»? (49, 58).

В.Кандинський констатує, що з усіх «нововведень», мюнхенці поблажливо-стримано поставилися до робіт Поля Сезанна (1839 – 1906), три роботи якого виставлялися в останньому залі, а «п'ять кращих картин (переважно портрети) були експоновані у секретаріаті, куди, втім, люб'язно допускалися всі бажаючі, котрі, звісно, випадково дізнавалися щодо нового способу виставляти «погано намальовані» речі» (49, 56).

Тогочасний стан В.Кандинського, котрий не лише добре розумів значення «нововведень» для європейського образотворчого мистецтва, а й

планував представити першу абстрактну картину (він продемонструє її у 1910 р.), вочевидь, був вкрай складним, адже публіка, яка не прийняла Гогена та Матісса, навряд чи була б поблажливішою до полотен, створених в естетиці абстракціонізму.

Як відомо, не лише перше абстрактне полотно, а й усі наступні творчі пошуки В.Кандинського, що – від 1910 – продовжуватимуться ще тридцять чотири роки, пересічним глядачем сприймалися досить вороже: глузували і з кольорових плям, і з безпредметності, і з відсутності майстерності, а деякі взагалі вважали, що абстрактну картину може «намалювати» будь-хто. Окрім «естетичних прибічників» Кандинського, серед яких переважали інші художники-абстракціоністи та критики, котрі збагнули потенціал засобів «абстрактної естетики», проти огульного заперечення творчих експериментів Кандинського виступила його дружина Ніна Андрієвська (1900 – 1980), котра доклала чималих зусиль задля популяризації його творчості як за життя чоловіка, так і після його смерті.

Вона навіть судилася з авторами досліджень, присвячених творчості її чоловіка, концепції яких оцінювалися нею як помилкові, та критиками, котрі, на її думку, спотворювали теоретичні ідеї митця. Протягом кінця 20 – початку 30-х років коло прихильників абстракціонізму поступово розширювалося, хоча негативно-іронічне ставлення до подібної естетико-художньої практики зберігається і до сьогодні.

Щодо суспільної думки й дискусій, які розгорталися навколо абстракціонізму, В.Кандинський займав доволі пасивну позицію, розуміючи, що на нього буде працювати як час, так і поступова «інтелектуалізація» глядацької аудиторії. Це, зокрема, підтверджує, написане ним есе «Роздуми про абстрактне мистецтво», що було оприлюднене на сторінках впливового французького журналу «Cahiers d' Art» (1931, № 7 – 8), редактор якого Крістіан Зервос – відомий критик та колекціонер – вважав, що «митці самі повинні захищати і пропагувати свої ідеї».

Есе «Роздуми про абстрактне мистецтво» в контексті нашої монографії потребує детальної реконструкції, оскільки чітко передає позицію

В.Кандинського і щодо абстракціонізму, і інтерпретації ним специфіки прояву «інтелекту» в процесі використання «художньої абстракції». Означене есе В.Кандинського було написано в той період, коли позиції абстракціонізму та інших авангардистських течій є більш-менш сталими і такими, що з ними змушена рахуватися і професійна спільнота, і мистецтвознавці. Такий стан абстракціонізму констатує і сам Кандинський, котрий розпочинає есе у вимірі минулого: «...абстрактних живописців звинувачували і вони були змушені удаватися до самозахисту. Вони повинні були доводити, що живопис без «об'єкту» є справжнім живописом і має право на існування не менш, ніж інший» ( 50, 285).

В.Кандинський пропонує і представникам «живопису об'єкта» довести свою мистецьку спроможність та переконати всіх, що «тільки вона і є дійсним живописом». Він впевнений, що «деякі з сучасних спрямувань «абстрактного» живопису – в кращому значенні цього слова – забезпечені художнім життям: вони оволоділи трепетанням життя, його сіянням, і вони впливають на внутрішнє життя людини за допомогою зору» (50, 285). В.Кандинський переконаний, що і зір, і трепетання, і вплив на людину є тими чинниками, які виконують вкрай важливу роль, діючи «в суто живописній манері». Хоча і в коректній формі, але він підкреслює непрофесіоналізм критиків, котрі «схоплюють» лише поверховий шар тієї чи іншої «течії», не намагаючись зрозуміти реальні спрямування митців. Свою позицію В.Кандинський аргументує акцентуацією значного потенціалу «кубізму»: «сам термін, що тлумачиться дослівно – шкідливе спрощення того, що є новим у кубізмі» (50, 286).

Слід підкреслити, що сам художник заперечував як термін «абстракціонізм», так і те, що критики називають його «течією», оскільки такий підхід «виглядає «анархічним» для преси, публіки і самих митців, ....загрожуючи зруйнувати «вічний» принцип живопису» (50, 286).

Наступні фрагменти есе, яке ми аналізуємо, пояснюють зміст цього «вічного» принципу живопису», що його В.Кандинський визначає наступним чином: «...це інтуїція» (50, 287), котра у розмислах засновника абстракціонізму,

співвідноситься з такими чинниками як «інтелектуальна творчість» та «інтелектуальна робота». Задля пояснення своєї позиції він концептуалізує феномен часу, детально розглядаючи константи «минуле» та «сучасне». На думку автора есе, завжди дещо небезпечно спиратися на «минуле» і робити вигляд, що «нововведення помилкові тільки тому, що їх ніколи ще не було і тільки ... тому, що наше знання про минуле таке спотворене» ( 50, 286).

При цьому В.Кандинський припускає багатозаровість «минулого», в контексті якого може існувати «явище», що характеризуватиметься «близьким до «самого нового», або – навпаки – нічим, яке нагадувало б «нове» у минулому, що його ніколи не було» (50, 286). Підтверджуючи ці тези, він згадує Лео Фробеніуса (1873 – 1938) – німецького етнографа і африканіста, котрий, як зазначає В.Турчин, «створив теорію про культуру як особливий організм, що має якесь «містичне начало – душу» (127, 340). Протягом 20 – 30-х рр.. ХХ ст. Л.Фробеніус актуалізував на німецьких теренах як значення традицій, так і зацікавлене ставлення до художніх «анахронізмів». Виходячи з тексту есе, В.Кандинський позитивно оцінив позицію цього науковця, оскільки вона несла в собі подвійний зміст: традицію можна було окреслити як витoki «нововведення», в той час як «анахронізм» міг інтерпретуватися як «пра-пра-образ» «фовізму», «абстракціонізму» чи «кубізму».

На думку Кандинського, спираючись саме на факт існування «інтелектуальної роботи», можна «стверджувати, що в історії мистецтва були періоди, коли чинник розуму (інтелектуальна робота) відігравав не просто важливу роль, а мав вирішальне значення, адже інтелектуальна робота часом створює необхідні сили задля співробітництва» (50, 286 – 287). З розмислів В.Кандинського, можна зробити висновок, що «сьогоднішній день», це метафора: «сьогоднішній день» «схоплює» період появи «художніх нововведень» – призводить до поєднання «інтелектуальної роботи» та «інтуїтивного елемента», поза якими ніколи не відбувалося «живої творчості».

Слід зауважити, що позиція фундатора абстракціонізму – він на цьому наголошує особливо – є наслідком «виключно» його особистісного «судження», яке він теоретично не доводить: «Я можу тільки говорити про мій власний

досвід: мої нечисленні спроби робилися у виключно «розумовій» манері від початку і до кінця і ніколи не отримували реального втілення» (50, 287). У зв'язку з означеним, Кандинський трохи відкриває завісу власного процесу творчості, підкреслюючи наступне: «...я накреслюю можливість спроектувати щось на площині і розрахувати відповідно з математичними пропорціями, але колір завжди так сильно змінює пропорції в малюнку, що неможливо покладатися лише на математику» (50, 287).

Сьогодні відомо, що свої полотна В.Кандинський поділяв на «композиції» та «імпровізації», досить часто даючи їм порядкові номери. Наскільки можна судити він все ж таки більше писав «композицій», творів, які «будувалися» на математичному підґрунті і враховували елементи «інтелектуального контролю» над творчим процесом. Що ж стосується «імпровізацій», то специфіка їх створення полягала у суцільній спонтанності та непередбаченості, які, вочевидь, і спонукали колір «сильно змінювати пропорції малюнку – факт, котрий митець вважав за необхідне підкреслити.

Слід визнати, що і в 1931 р., коли було написане есе «Роздуми про абстрактне мистецтво», розуміння В.Кандинським потенціалу «абстракціонізму» ще повністю не склалося. Підтвердженням цього є фрагменти його «роздумів», спрямовані у майбутнє. Згодом, як він вважає, «абстрактний живопис дозволить...використовувати необмежену кількість так званих вільних форм, і одностороннє первинний колір зможе використовувати необмежену кількість невичерпних тонів – кожного разу в гармонії із завданням, яке несе в собі образ» (50, 289).

На думку В.Кандинського, людина поступово звикне до «нових форм», хоча це «звикання» буде складним, оскільки «абстрактний живопис» – це «новий дар, що дає можливість людині торкнутися під *шкірою природи* (курсив – В.К.) її сутності, її «змісту» (50, 289). Хоча і дещо ескізно, але у його розмислах присутні посилання на «асоціацію з природою», яка наснажує «абстракціонізм», на «душу живописця», що присутня в трикутниках кубістів, нагадуючи «ув'язнених у тюрмі, які видаються нездатними споглядати



живопис», і навіть на позасвідоме, глибинні шари якого «приховують» саме ті «форми», які – поки що – не прижилися» (50, 289 – 290).

Починаючи від межі XIX - XX ст., коли В.Кандинський впритул підійшов до теоретичного обґрунтування «абстракціонізму», він, з одного боку, демонструє розмаїття думок, які прагне поступово систематизувати, а з другого – постійно повертається до феномену «інтуїція» або порівнюючи та співставляючи її з «інтелектом», або окреслюючи самостійний потенціал цього явища. На нашу думку, саме інтерес В.Кандинського до «інтуїції» потребує окремого коментаря.

На теренах європейської гуманістики «абстракціонізм», зазвичай, входить до переліку тих художніх напрямів, які на початку XX ст. зазнали впливу бергсонівського «інтуїтивізму». Аж ніяк не ставлячи під сумнів це положення, ми все ж переконані, що інтерес В.Кандинського до феномену «інтуїція» спонукався незалежними від А.Бергсона причинами. По-перше, поняття «інтуїція» – від лат. *intueri* (уважно дивитися) – безпосереднє пізнання, яке не потребує поступового розміркування, – відоме ще з часів Античності і достатньо виразно представлено в наукових розвідках Спінози, Лейбніца, Шеллінга, Шопенгауера. Окрім цього, і протягом навчання у Московському університеті, і пізніше, В.Кандинський цікавився психологічною проблематикою, зорієнтованою на нестандартні прояви людської психіки, серед яких була і інтуїція. Науковці, котрі досліджують його теоретичну спадщину, не відкидають доцільності її розподілу на дві частини, а саме: виявлення психофізичних елементів мистецтва та з'ясування інтуїтивно - інтелектуальних засад творчого процесу.

Підкреслюючи самодостатність концепції «інтуїція – інтелект», яку можна аргументувати численними фрагментами з робіт В.Кандинського, в контексті наріжної проблеми нашої монографії важливо представити позицію А.Бергсона, котрий активно включав «інтелект» в процес «побудови», власне, інтуїтивізму. Як відомо, інтуїтивізм спирається на своєрідне підґрунтя, яке окреслюється феноменами «інтелект» та «інстинкт». При цьому, інстинкт, так би мовити, «перетягує» на себе найбільшу частину пізнавальних можливостей. З

цього приводу Л.Левчук, інтерпретуючи позицію французького філософа, підкреслює: що він вважає «...пізнавальні можливості інстинкту невичерпними, його висновки завжди категоричні, а помилка людини полягає в тому, що вона ще не навчилася користуватися інстинктом, враховуючи всі його можливості, не навчилася «радитися з ним» (61, 14).

У процесі «розгортання» своєї концепції, А.Бергсон доходить наступного висновку: інстинкт та інтуїція тотожні, а отже, можна стверджувати, що інтуїція це і є інстинкт, але цей інстинкт – «безкорисливий» і такий, що «здатний міркувати про предмет». Відтак, якщо на нижчому рівні бергсонівської концепції «присутні» інтелект та інстинкт, то більш високий – це вже інтелект та інтуїція. Феномен «інстинкту» подекуди буде виникати у розмислах філософа, але інтуїція поступово все помітніше стає наріжним чинником пізнання.

На нашу думку, важливо сконцентрувати увагу як на розгорнутій статті Бергсона «Інтелектуальне зусилля» (1902), що є інтерпретацією відомої промови Вольтера «Про інтелект», так і на монографії «Вступ до метафізики» (1903), на сторінках яких Бергсон визначає інтуїцію як вид «інтелектуальної симпатії» та достатньо виразно представляє сутність та етапи процесу художньої творчості.

Ю.Новіков, котрий вважає в конкретних аспектах вкрай важливою бергсонівську статтю «Інтелектуальне зусилля», виокремлює поняття «зусилля», оскільки саме завдяки йому ми «схоплюємо» механізм наших розміркувань: коли інтелекту необхідно, наприклад, збагнути думку іншого, відбувається «процес напруження стану свідомості». Відповідним чином діє зв'язка «інтелект – свідомість», коли відбувається процес художньої чи наукової творчості. Посилаючись на монографію А.Бергсона «Матерія і пам'ять» (1896), Ю.Новіков розглядає, запропоновану філософом ідею існування «планів» (рівнів) свідомості, які завдяки «зусиллям» «рухаються» інтелект від одного «плану» (рівня) до другого» (101, 7 – 8).

Означене нами підтверджує загальну думку дослідників спадщини філософа, що його концепцію слід кваліфікувати як «інтелектуальний інтуїтивізм», який свідомо оминає будь-які натяки на містичний характер інтуїції

чи зведення її до «суто» суб'єктивного чинника. До такої оцінки близька і позиція А.Банфі, котрий виокремлює проблему інтуїції в самостійний розділ монографії «Філософія мистецтва», розкриваючи значення поглядів Бергсона для подальшого виявлення «секретів» інтуїтивного пізнання.

На думку Банфі, «інтуїція у своєму чистому вигляді співвідноситься з двома крайніми сферами свідомості»:

1. Вона атрибутується «або як *Erlebnis*, тобто як життєве ставлення до певної реальності, як досвід, що не підлягав дискурсивному або раціональному осмисленню, а даний у відчуттях до його осмислення, як досвід, пережитий поза межами свідомого опрацювання».

2. Інтуїцію можна атрибутувати і в інший спосіб, а саме: «...як безпосереднє пізнання, яке передбачає наявність мислячої підготовки і як інтуїтивний стрибок, що виникає услід за нею, завдяки якому при доведенні певних значимостей ми, в силу звички до подібної форми розміркувань одразу ж приходимо до висновку» (5, 347 – 348). А.Банфі висуває, на нашу думку, показове припущення, що інтуїція здатна виступати і випереджаючим фактором свідомого процесу, і його результатом.

Роль «інтелектуальної інтуїції» як наріжної ідеї в концепції А.Бергсона, актуалізує звернення уваги на його сталий інтерес до окреслення проблем мистецтва та художньої творчості. Вже у монографії «Творча еволюція» (1907) представлена низка теоретичних спрямувань – оцінка філософом «прекрасного» в мистецтві і природі, з припуском, що в деякому сенсі «мистецтво...передуює природі»; аналіз художнього твору як такого, що здатний «приспати активні або, швидше, протидіючи сили нашої особистості, приводячи нас таким чином у стан абсолютної пасивності, в якому ми і здійснюємо ідею, навіяну нам»; прийоми мистецтва, які впливають на нас гіпнотично: «у музиці це ритм і такт, які «затримують нормальну течію наших відчуттів та уявлень», «чарівливість поезії», де поет «розгортає слова» у певному ритмі. Ми ж, сприймаючи їх, переживаємо почуття, яке було їх «емоційним еквівалентом», що зумовило професійний інтерес А.Бергсона до глибинного осягання і мистецтва, і процесу художньої творчості.

Концентруючи увагу як на постаті А.Бергсона, так і на його сталому інтересі до широкого кола проблем практично усіх видів мистецтва, – філософ як відомо, не сприймав лише кінематограф – науковці, зазвичай, акцентують увагу на певних фактах його біографії. Як відомо, батьком Бергсона був відомий французький композитор єврейського походження Мішель Бергсон, котрий народився у Польщі і завжди з особливим пієтетом говорив про свої витоки. Л.Левчук підкреслює, що «на Анрі Бергсона значний вплив мала його мати – прихильниця англійської культури, котра, як і батько, орієнтувала ... сімох дітей на вивчення історії культури, мистецтва, на глибоке знання літератури» (61, 28). Отримавши класичну освіту, А.Бергсон від 1883 року «очолює кафедру філософії в лицей Блеза Паскаля в Клермон-Ферранс. Саме тут, – наголошує Л.Левчук, – учений розпочинає послідовні розробки філософської проблематики, зокрема формується ідея тривалості, яка стане визначальною в подальших теоретичних роздумах Бергсона. Ідея тривалості зумовила розширене розуміння часу як філософської субстанції» (61, 28).

Через п'ять років філософ повертається до Парижу, маючи низку теоретичних напрацювань, які, що ми вже констатували, виходять друком протягом останнього десятиліття ХІХ ст. Як зазначає Ю.Новіков, у 1892 році Бергсон одружується з дев'ятнадцятирічною Луїзою Нойбергер – близькою родичкою матері Марселя Пруста, а сам письменник виконує роль шафера на весіллі філософа. Через рік у подружжя Бергсонів народжується донька Жанна – глухоніма дівчинка, котра згодом професійно займатиметься живописом.

На нашу думку, А.Бергсон є саме тією особистістю, котру слід розглядати у двох аспектах: по-перше, як людину, сформовану «у просторі» мистецтва, і як таку, що вплинула і продовжує впливати на його розвиток. До того ж цей вплив філософа на мистецтво ХХ століття досить специфічний, адже, як зазначає Ю.Новіков, три видатні письменники – М.Пруст, В.Вульф і Т.Манн – свідомо включали бергсонівські роздуми у контекст своїх творів. Наразі показовим є роман Томаса Манна «Чарівна гора» (1924), стосовно якого письменник вперше застосував поняття «інтелектуальний роман».

Літературознавці, як відомо, називають «Чарівну гору» «романом культури», що, на думку М.Прилипка, «являє собою надзвичайну за формою та змістом жанрову структуру, де в синтетичній формі переплетено ідеї, засоби їх вираження та осягнення, запозичені з класичної філософської методології та художнього освоєння буття» (109, 96). Зокрема, О.Прилипка підкреслює, що «роман культури» не є наслідком індивідуальних нахилів Т.Манна чи якогось іншого письменника: виникнення подібного синтетичного літературного жанру «являє собою тенденцію у світовій культурі, засновником якої у ХХ столітті є Т.Манн».

Відштовхуючись від позиції видатного письменника, ми вважаємо за можливе оперувати поняттям «інтелектуальна проза», яке, з одного боку, є більш об'ємним, дозволяючи окреслити творчість не тільки авторів «інтелектуальних романів», але й інших зразків «інтелектуальної літератури», а з іншого, – обґрунтувати феномен «інтелектуальності» у тому контексті, який, на думку європейської художньої еліти, породжує «незадоволеність культурою».

Поняття «незадоволеність культурою» набуло певного розголосу в науково-теоретичному просторі Європи у зв'язку з однойменною монографією З.Фрейда, що вийшла друком у 1929 р. Згодом, швидше як метафора, вираз «незадоволеність культурою» вживався достатньо широко, проте, зазвичай, без посилань на З.Фрейда – автора цього визначення. У тому ж 1929 р. виходить друком публіцистичне дослідження Т.Манна «Культура і соціалізм», засвідчивши, що європейська гуманістика впритул підійшла до залучення феномену «культура» у контекст тих проблем, які відкривали можливість збагнути причини кризового стану тогочасної Європи.

На нашу думку, «Незадоволеність культурою» – дослідження важливе і для самого Фрейда, і для відтворення специфічної атмосфери, що склалася на європейських теренах між двома світовими війнами. Обґрунтовуючи цю тезу, слід зазначити, що протягом 20-х років ХХ століття, З.Фрейд – на той час вже широко відомий і визнаний вчений – опікувався трансформацією психоаналізу у більш широкий гуманітарний простір. Таким «простором», на його думку, є культура, яку психоаналітик визначав наступним чином:

«Культура це сума досягнень та інституцій, що відрізняють наше життя від життя наших пращурів з тваринного світу і послуговують двом цілям: захисту людини від природи та врегулюванню стосунків між людьми» (136, 280).

Процитоване нами визначення, вочевидь, є вкрай спрощеним і таким, що знаходиться, так би мовити, під тиском психоаналітичних настанов, адже, окрім нього, на сторінках «Незадоволеності культурою» З.Фрейд знову і знову повертається до аналізу сексуального та агресивного інстинктів, які, на його глибоке переконання, супроводжують усі етапи еволюції від тварини до людини.

Означену теоретичну позицію засновника психоаналізу слід оцінювати як «авторську, занадто авторську», тим більше, що поняття «культурологія» – наука про культуру – ще не було введено у теоретичний ужиток і Фрейд орієнтувався на історико-культурну сутність цивілізаційних процесів. Правомочність нашої позиції підтверджує і той факт, що на сторінках цієї праці наголошується на процесах, які були визначені «культурою», а саме: подолання людиною тваринного стану та формування морального підґрунтя людського співіснування. Важливо наголосити, що З.Фрейд – атеїст за переконаннями – окреслив і релігійний чинник, віддаючи належне світоглядним орієнтирам значної кількості людей, котрі, спираючись на фактор «релігійної віри», визначали «смысл» власного життя.

Слід зазначити, що останнє твердження ученого виявилось більш, ніж суперечливим, адже численність релігійних конфесій «розчиняє» «смысл життя» як загальнолюдський феномен. Окрім того, подібна орієнтація залишає «поза увагою» значну частину людства, котра – як і сам Фрейд – стояли осторонь релігійної віри, маючи при цьому чіткі уявлення щодо «смыслу життя». Значні питання викликає і фрейдівське визначення «смыслу життя» як «прямування до щастя».

На нашу думку, подібне тлумачення поняття «щастя» є вельми дискусійним, адже інтерпретація його змісту має досить суб'єктивний характер і не перекриває низку станів, що їх жодна людина не здатна уникнути протягом свого життя: страждання, біль, розчарування, уразливість, низка «комплексів»,

серед яких особливу роль, на думку Фрейда, відіграє «егоїстичний комплекс, пов'язаний з почуттями «самозакоханості» та «самозвеличужання».

Оскільки «прямування до щастя» постійно стикається з «реальністю», не маючи змоги повноцінно реалізуватися, фундатор психоаналізу виокремлює чинники, враховуючи які, все ж можна отримати щастя, а саме: «щастя у вузькому значенні слова», «епізодичність щастя», «щастя у строгому значенні слова», «щастя на власний розсуд» (136, 268). Таке «подрібнення» і деформувало означене поняття, і, по суті, деконцептуалізувало його.

На нашу думку, З.Фрейд розумів хиткість власної позиції і спробував підсилити її звинуваченнями на адресу культури, яка настільки слабка, що змогла створити лише «напівмогутню людину» – «бога на протезах». Цей, достатньо наочний і вражаючий образ, був, природно, неоднозначно сприйнятий сучасниками З.Фрейда. Як зазначає Л.Левчук, «людина у Фрейда спрямована у минуле, яке «накладається» на сучасне, позбавляючи людину майбутнього. Саме тому він переконаний, що той, хто стає на шлях «обурення й протесту» нічого не досягає, дійсність переробити неможливо, а всілякі спроби перетворень – це химери божевільних одинаків» (65,144).

Зруйнувавши усі ілюзії людини, – а цим З.Фрейд, як відомо, займався протягом всього часу утвердження психоаналізу, – представивши її як «напівмогутню» істоту, констатуючи «незадоволеність культурою» та сміливо оперуючи поняттям «протезність», він мав отримати щось у відповідь. Логічно припустити, що «батько психоаналізу» чекав на неї від когось з числених ворогів чи професійних опонентів. Проте «відповідь» несподівано, прийшла від Томаса Манна – друга і послідовного прибічника фрейдівських ідей. Л.Левчук у монографії «Психоаналіз: від позасвідомого до «втоми від свідомості» (1989) посилається на листування братів Генріха та Томаса Маннів, котрі, обговорюючи «літні події 1936 р.», акцентують увагу на святкуванні 80-річного ювілею З.Фрейда. Як відомо, Т.Манн, взявши участь в цих урочистостях, прочитав «красиву, міфопсихологічну доповідь «Фрейд і майбутнє», яка, за словами Г.Манна, мала «несподівано великий та приємний успіх». Коментуючи цю подію, він іронічно зазначив: «Особливо мене вражає те, як ти, поважаючи

Фрейда, все таки даєш зрозуміти вельмишановному старцю, що філософська думка вище його думки або хоча б передує їй» (65, 3).

Важко не погодитися з братами Маннами, адже фрейдівську манеру філософування навряд чи можна назвати професійною. Водночас, З.Фрейд блискуче володів тим, що наприкінці ХХ ст. актуалізувало процеси не тільки в теорії гуманістики, але й практиці мистецтва, що, на нашу думку, варто охарактеризувати як «ігри розуму».

Відтак, при всій уразливості монографії «Незадоволеність культурою» саме її, на нашу думку, слід віднести до каталізаторів тих творчих процесів, які відкрили шлях до «інтелектуальних провокацій» практикам мистецтва, що, показовим чином, виявилось в їхній есеїстичній спадщині. Вочевидь, «пальму першості» на цьому терені отримали представники літературної есеїстики, які, часто-густо, виявляючи свою «незадоволеність» якщо не культурою, то, принаймні, станом гуманістики, сучасниками якої вони були, брали на себе функції дослідників, демонструючи в такий спосіб свої визначні інтелектуальні можливості. Особливе місце у царині європейської «інтелектуальної есеїстики», на нашу думку, посіли дві персоналії – Шарль Бодлера та Марсель Пруст.

Артикулюючи «есеїстику» як важливий, а – подекуди – і наріжний етап становлення «інтелектуальної прози», необхідно враховувати і ту роль, яку в означеному процесі зіграла «новелістика». Як відомо, з одного боку, хронологічно вона випереджала «есеїстку», а з іншого – виконувала вкрай важливу роль, так би мовити, передбачаючи появу інтелектуальної прози.



## РОЗДІЛ 2. НОВЕЛІСТИКА: «ПРОГНОЗУВАННЯ» ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ ПРОЗИ

### 2.1. «Проблемне поле» європейської новелістики

Концептуалізація новелістики як предтечі інтелектуальної прози потребує, хоча б, стислої реконструкції історії становлення цього жанру в логіці розвитку європейської літератури. Заявивши про себе у XIII ст. – добу раннього Відродження, – новела (від італ. *novella* – новина) сприймалася як твір, за розміром більший від оповідання, але значно менший, ніж роман. Це може видатися дивним, але практично усі довідкові джерела до сьогодні спираються на визначення «новели» шляхом її співставленню з оповіданням чи романом, а відтак – підхід, що був закладений тоді залишається незмінним вже фактично сім століть.

На початковому етапі розвитку цієї літературної форми вважалося, що витoki «новели» мають бути пов'язані з народними казками, легендами та – особливо – традиціями билинної оповіді, яка начеб-то «приховує» важливу «новину». Саме від XIII ст. в ужиток поступово входить означення «новеліст» – людина, котра володіє «новинами», доносячи їх до широкого загалу. Значення художнього тандему «новела – новеліст» закріпилося як завдяки анонімному збірнику «Новеліно» або «Сто давніх новел» (приблизно 1290 р.), так і

славетному «Декамерону» (1353), створеному видатним італійським письменником і поетом Джованні Боккаччо (1313 – 1375).

Як відомо, «Декамерон» або «Десятиденник» складається з «новел», які розповідають та слухають сім дівчат і три юнаки, котрі змушені ховатися від епідемії чуми. «Новели», які створив Боккаччо, яскраво відбили суть нового жанру, що тільки розпочинав своє літературне життя, і представляв «оповідача», котрий володіє «новиною», і «слухачів», що цікавляться нею. Окрім цього, «Декамерон» Дж.Боккаччо показав, що в середині XIV ст. «новела» сприймається як форма «діалогу» і саме завдяки їй «діалогізм» стає ознакою конкретного історико-культурного етапу, демонструючи його запити, інтереси, рівень освіти, бажання спілкуватися, що – сукупно – окреслюється поняттям «інтелект». В умовах доби раннього Відродження, «Декамерон» був досить швидко перекладений французькою і – згодом – виявився одним з найпопулярніших європейських творів, закріпивши за «новелою» статус самостійного літературного жанру.

В умовах становлення та розвитку доби романтизму «новела» підтримує цей статус і – поступово – все частіше починає заявляти про себе на європейських теренах. У проекції часу очевидно, що німецькі та французькі романтики, які працювали у жанрі «новели», значно розширили художні засади, на які спиралася «новелістика», за рахунок містичних та фантазійних мотивів, атмосфери загадковості, що виконували роль «рушійної сили» в розкритті того чи іншого «новелістичного сюжету», розширюючи, таким чином, коло читачів (100).

На ґрунті німецької гуманістики загальнотеоретичний потенціал взаємодії «романтизм – містика» послідовно відстоював Ернст Теодор Амадей Гофман (1776 – 1822) – письменник, композитор, живописець, один із засновників музичної естетики доби романтизму. Як письменник, Гофман поділяв ідею «художнього синтезу», що, на його думку, дозволяло поєднати творчі орієнтації романтизму, просвітництва та «готичного роману жахів». Окремі ідеї Гофмана не лише підтримав Йоганн Вольфганг Гете (1749 – 1832), а

й, розширивши видову структуру мистецтва як об'єкту теоретичного аналізу, включив «новелу» в поле своїх наукових інтересів.

Гете, достатньо високо оцінював цей літературний жанр, припускаючи певні «послаблення» щодо його творчої «побудови»:

1. Підґрунтям новели має стати «надзвичайна подія, яка вже відбулася», а це означало, що «новеліст» постійно «рухається» за «новинами», надаючи принципово новій інформації естетико-художню форму.

2. Від «новеліста» не слід вимагати занурення у внутрішній світ своїх героїв чи скрупульозної реконструкції усіх обставин, що «супроводжували» ту чи іншу «новину».

3. «Новина», яка інтерпретується в новелі, повинна бути зрозумілою читачеві та існувати в просторі його життєвих інтересів.

Слід підкреслити, що означена позиція І.-В.Гете, – поета, засновника німецької літератури нового часу, мислителя та природознавця – хоча і висловлена вкрай строкато, все ж дає підстави, з одного боку, стверджувати, що, характеризуючи природу новели, на, так би мовити, перші ролі він висунув її інформаційну функцію, а з іншого, – дещо недооцінив естетико-художній потенціал новели.

На відміну від гетевської інтерпретації, видатний французький новеліст Проспер Меріме (1803 – 1870) вбачав у цьому літературному жанрі значні можливості і після 1829 р., коли починається другий етап його творчості, зосереджується саме на ньому. На думку Ю.Віппера, «новели Меріме пронизують кілька провідних тем. Вони містять в собі в першу чергу проникливе і різке викриття пануючих нравів ... . Ці критичні тенденції, досить різноманітні за своїми формами, достатньо виразно виявилися вже в перших новелістичних досвідах письменника, які відносяться до 1829 -1930 років» (23, 13). Наразі Ю.Віппер говорить про такі визнані шедеври П.Меріме як «Таманго», «Партія в триктрак» «Етруська ваза» та інші, які – згодом – сформували збірник «Мозаїка» (1833). На нашу думку, до творів Меріме, виокремлених літературознавцем, слід додати і новелу «Маттео Фальконе» (1829), що нею і відкривається збірник «Мозаїка».

Слід визнати, що П.Меріме, по суті, зламав дещо упереджене ставлення до цього жанру, яке сформулював Гете. Адже теми, на підґрунті яких «побудовані» його новели, є свідомим запереченням як їх здатності розповсюджувати «новини», так і можливості нести пену специфічну інформацію. Від історико-культурних традицій Меріме «запозичує» і послідовно сповідує лише гетевську ідею розгляду «новели» як «фіксатора надзвичайної події». При цьому, ключовим словом для Меріме виступає «надзвичайне».

Наразі показовою є новела «Маттео Фальконе», в якій батько вбиває за зраду єдиного сина, котрий спочатку ховає шахрая, якого шукає поліція, а потім здає його, спокусившись годинником, обіцяним поліцаєм. Батько – Маттео Фальконе – вбиває сина, бо в його родині не може бути зрадників, адже «зрада» виключена з смисложиттєвих понять корсиканців.

Вбивство дитини – це «новела», а відтак – новина, що природно стає приводом для написання художнього твору. Водночас, у даному випадку, це і підтвердження історико-культурної «традиції», яку не можна «спростувати» ніякими «виховними засобами», тож Маттео навіть не робить спроб пояснити сину, в чому його провина. Хлопець знає відповідь, так само як знає її і його мати, що, показовим чином, відбиває розмова жінки з чоловіком, котрий після скоєного повертається до дому:

- « – Що ти зробив? – вигукнула вона.
- Здійснив правосуддя.
- Де він?
- У байраці. Я зараз поховаю його. Він помер християнином. Я замовлю по ньому панахиду» (77, 17).

На нашу думку, важливо наголосити, що у період написання новели «Маттео Фальконе» (1829) П.Меріме не був на Корсиці жодного разу. Вперше він побачив цей острів у серпні 1839 р., тож, фраза «Коли я в 18... році відвідав Корсику» (77, 6) є художньою вигадкою, яка, з одного боку, цілком припустима, а з іншого – доводить високий рівень освіченості двадцятишестилітнього письменника, котрий вражаюче точно представив життя Маттео – багатого корсиканця, для якого честь та гідність його родини є найбільшою моральнісною цінністю.

На початку ХІХ ст. молодий письменник не просто описує краєвиди Корсики, а акцентує увагу на несподіваних деталях, наприклад, «макі» – щільних кущах, де ховалися і герої, і злодії; на побуті корсиканців, специфіці їхніх стосунків та багато іншому, що породила фантазія Меріме, і зробила це настільки віртуозно, що до сьогодні ніхто не спростував ту «модель» корсиканського життя, яку, спираючись на засади свого художнього мислення, письменник «створив» у новелі «Маттео Фальконе».

До беззастережних досягнень Меріме слід віднести і новелу «Таманго» (1829). У цьому творі життєво-побутові умови, звичаї, мова та вірування населення Західної Африки відтворені з такою ж самою документальністю, що може бути співвіднесена із реалістичною скрупульозністю відображення Корсики в «Маттео Фальконе». Доцільно підкреслити, що в процесі вивчення тексту новели «Таманго» та атрибуції його географічно-мовних констант, лише стосовно фрази: «...фольгар, як вони це називають...», літературознавці побачили певну недоречність: «це португальське слово (воно означає «розваги») всупереч твердженню Меріме не зафіксовано в жодній говірці Західної Африки» (81, 434). Те, що його інкримінували письменнику як «вигадку» чи «помилку», можливо і не були таким, адже від початку ХІХ ст. у практиці «говірок» деякі португальські запозичення могли або зникнути, або модифікуватися.

Працюючи над новелою «Таманго», письменник приєднався до протестів проти работоргівлі, які мали місце на тогочасних французьких теренах. Тож цілком природно і закономірно, що літературознавці традиційно співставляють «Таманго» з романом молодого Віктора Гюго (1802 – 1885) «Бюг-Жаргаль» (1826), який на той час був вельми резонансним.

Написані з інтервалом у три роки, ці твори «будувалися» на протилежних світоглядних позиціях. Якщо В.Гюго – один із засновників французької школи романтизму – відверто ідеалізував своїх героїв, П.Меріме, ніяк не принижуючи ані Таманго, ані його красуню-дружину Айше, прагне максимально об'єктивно відтворити жорстку правду. Це відбувається і тоді,

коли він створює жахливий образ работорговця Леду, і тоді, коли в полі його уваги опиняється Таманго.

З шокуючою відвертістю письменник реконструює варварські звичаї, коли вождь племені за склянку горілки чи картонну табакерку продає работорговцю своїх соплеменників. Як і інші, Таманго неосвічений і забобонний у своїй непохитній вірі в силу «істоти Мама-Джумбо». Водночас, він сильна, зовні красива людина, котра здатна оцінювати власні вчинки і усіма можливими засобами прагне добитися свободи. Однак, це виявляється лише «великою ілюзією» і гордий та сильний чоловік врешті решт перетворюється на пияку, який «помирає у лікарні від запалення легенів» (77, 49).

Новела «Таманго» належить до тих творів П.Меріме, в яких письменник сміливо експериментував із «зіткненням протилежних емоційних станів». Більша частина тексту, розкриваючи і продаж «чорної деревини», і брутальне пияцтво Таманго, і смерть Айші, і числені спроби їхніх співвітчизників вирватися з «каперського судна», написана на підвищених емоційних щаблях, які різко трансформуються у, так би мовити, свідомо підкреслену буденність, коли йдеться про останній період життя Таманго. Наразі наголосимо, що прийом «емоційних перепадів» неодноразово використовувався Меріме, надаючи як авторської виразності, так і особливого забарвлення його манері письма.

Як відомо, до 1829 р. П.Меріме вже був не лише досить відомим романістом, а й блискучим драматургом, «здобувши популярність й визнання раніше Стендаля і Бальзака, в роки, коли романтики ще тільки піднімалися на штурм фортеці класицизму, а література ... реалізму давала перші паростки» (23, 3). Проте 1829 р. літературознавці вважають переламним у творчому житті письменника, котрий досягає для себе особливий світ новел, значна кількість яких дозволить не лише ширше охопити й представити читачеві «подієвість» навколишнього світу, а й зафіксує ті «новини», які багато важитимуть щодо опису, розвитку й оцінки конкретних «вчинків».

Навряд чи можна сказати, що П.Меріме, так би мовити, свідомо «спеціалізувався» на проблемах, які «схоплюють» морально-психологічне

поняття «вчинок». Водночас, не можна не визнати, що у переважній більшості його новел, саме «вчинок» героя і є основою тої «конструкції», яка перетворює, сказати б, інформаційну «новину» на «новелу».

Принагідно підкреслимо, що «вчинок» – як морально-психологічна проблема – стає предметом ґрунтовного теоретичного аналізу, по суті, в умовах другої половини ХХ ст. в логіці розвитку таких гуманітарних наук як етика та психологія. На теренах української гуманістики цілісний аналіз «вчинку» було зійснено в роботах Володимира Роменця (1926 – 1998) – відомого українського психолога, котрий на сторінках свого ґрунтовного дослідження «Історія психології ХХ століття» (1998) окреслив таке «проблемне поле» вчинку, що дозволило в подальшому констатувати наступне: а) вчинок є логічним «осередком суб'єктного» в людині; б) вчинок це свідомо дія, реалізований акт свободної волі; в) зміст «вчинка» визначає моральне розмежування «добра» і «зла» (108).

Слід завважити, що П.Меріме як особистість та письменник формувався, і жив у вкрай складний, суперечливий період французької історії – завершення наполеонівської доби, роки реставрації, революції 1830 та 1848 років, діяльність «Установчих зборів», перемога монархічної «Партії порядку», поновлення у 1852 р. монархії (Друга імперія). Необхідно також враховувати і процеси розшарування в художньому середовищі – особливо серед творчої молоді, які привернули увагу Оноре де Бальзака (1799 - 1850) примусивши видатного письменника своєрідним чином «систематизувати» молодих людей, які «... кидалися не тільки в журналістику, заколоти, літературу й мистецтво, вони розтрачувалися у розгулі...ця прекрасна молодь жадала влади й розваг; артистична – вона жадала скарбів; гуляща – вона жадала пристрастей за будь-яку ціну, вона намагалася сама себе творити, але політика скрізь перешкоджала їй» (45 , 332).

Як свідок буремних подій на французьких теренах першої половини ХІХ ст., П.Меріме мав досить чітку особистісну соціально-політичну орієнтацію, оскільки «був далекий від революційно-республіканського руху свого часу, вороже ставився до боротьби робітничого класу», а «романтику

народного життя», що «хвилювала його уяву», шукав у країнах, які ще не поглинула буржуазна цивілізація» (23 , 17). Окрім означеного, на увагу заслуговує і послідовна громадянська позиція П.Меріме, у тих випадках, коли письменник, так би мовити, співпрацював з державою, виконуючи функції чиновника.

Так, він приймає посаду головного інспектора історичних пам'ятників Франції (1834) і успішно виконує свої обов'язки протягом чверті століття. Наслідки його діяльності високо оцінюються фахівцями, оскільки низка архітектурних споруд, що мали історичну цінність, було збережено, а археологічні та реставраційні роботи – за часів Меріме, – які проводилися в різних регіонах країни, стали буденним явищем. За роки виконання обов'язків інспектора, подорожуючи країною, письменник залишив кілька мистецтвознавчих досліджень, присвячених архітектурним стилям та конкретним археологічним розвідкам.

Слід визнати, що П.Меріме – майбутній класик європейської літератури – витримав усі соціально-політичні та ідеологічні труднощі, які супроводжували його все життя, сформувавши досить цілісний внутрішній світ, що згодом був трансформований ним у ті конфлікти, смисложиттєві шукання й непрості рішення, якими будуть опікуватися герої його новел.

Як новеліста Меріме, передусім, цікавить і «осередок суб'єктності» в людині, і реалізація нею вибору, що спрямований її «свободною волею», оскільки – сукупно – це є ознаками того, чи усвідомлює людина конкретні морально-психологічні ситуації, які засвідчують її «людяність», що формується з таких виявів почуттєвості як співчуття, співпереживання, гідність, відповідальність, порядність, вміння узгоджувати власні інтереси з потребами інших, бажання допомогти тим, хто потребує на цю допомогу.

Якщо новели П.Меріме «анатомувати», спираючись на потенціал теоретичного аналізу, то практично кожна з них – за винятком таких як «Видіння Карла XI» чи «Узяття редути», де сюжет «рухається» завдяки або містичним силам, або фатуму, – у своїй внутрішній «будові», з одного боку, обов'язково включає в себе «вчинок», а з іншого – демонструє ознаки «уроку». Це, зазвичай,



моральний чи психологічний «урок», побудований на «прикладі», що був сформований внаслідок «життєвого досвіду» того, кого наслідують. На нашу думку, є всі підстави стверджувати, що свої новели П.Меріме – свідомо чи інтуїтивно – «будував» на своєрідному «перехресті»: «традиція – досвід – приклад – наслідування».

В означеному контексті вкрай цікавою і, так би мовити, показовою є новела «Етрусська ваза» (1830), у перших рядках якої письменник репрезентує читачеві головного героя – Огюста Сен-Клера, якого «не любили в так званому «вищому світі»; головна причина полягала в тому, що він намагався подобатися тільки тим, хто був йому по серцю. Він йшов назустріч одним і старанно уникав інших» (77, 75).

Створюючи образ О.Сен-Клера, П.Меріме досить щедро наділяє його тими рисами, які сам вважає вкрай рідкими в суспільстві, де його герой змушений жити: ніжне і любляче серце, пристрастність натури, мрійливість. Безтурботність, з якою він ставиться до життя й вимог «вищого світу», постійно провокує неприємні для Сен-Клера ситуації, так би мовити, буденного характеру.

Огюст Сен-Клер закоханий у графиню Матільду де Курсі, котра уособлює для нього найкращі жіночі якості. Графиня відповідає йому взаємністю і після завершення жалоби з приводу смерті її чоловіка, закохані збираються побратися. Під час однієї з «чоловічих вечірок» знайомі Сен-Клера, які не знають про його кохання, починають пліткувати з приводу поведінки графині, котра начебто колись була коханкою померлого політика Масіньї, який подарував їй рідкісну етрусську вазу.

Спираючись на засади «правди», що її сповідували і романтики, і реалісти, П.Меріме з потужною художньою силою відтворює страждання Огюста, котрий бачив цю вазу в паризькій квартирі графині, і сприймає її як специфічний подразник задля збудження власної чуттєвості: у знервованому стані він брутально ображає Альфонса де Теміна – одного з своїх приятелів, котрий викликає Сен-Клера на дуель.

Герой новели «Етрусська ваза» має лише добу, аби з'ясувати ситуацію, яка склалася. Все начебто роз'яснюється на його користь: графиня віддана Огюсту, вона не була коханкою Масіньї і, доводячи ширість свого кохання, розбиває етрусську вазу. Огюст Сен-Клер вірить коханій, спокій повертається до нього, але попереду у нього дуель. Хоча Темін погоджується прийняти вибачення, проте Сен-Клер не згодний порушити традицію вибачитися після першого пострілу. «Чоловіче оточення» героя повністю його підтримує і полковник, що виступав секундантом, із смутком розповідає про цю подію: «...Сен-Клер вимагав аби першим стріляв Темін. Темін вистрелив. Я побачив як Сен-Клер повернувся й одразу ж упав мертвим» (77, 97). У розповіді полковника усіх присутніх цікавить поведінка Теміна, проте, як виявляється, особливий інтерес привертає «зламана собачка» пістолета, що зіпсувався, коли він з силою кинув його на землю. Враз забувши про вбитого Сен-Клера, «чоловіча спільнота» з жалем дійшла висновку, що «пістолет англійської фабрики Ментона в Парижі не полагодить жодний зброяр» (77, 98).

У тому, що про Сен-Клера його «чоловіче товариство» забуває миттєво, немає нічого дивного, адже дуель – багатовікова традиція і на ній вбивають, що відомо кожному, а, відтак, зламана «пістолетна собачка» важить для багатьох більше, ніж людське життя, і це «урок», який добре засвоєний і реальними, і потенційними дуелянтами.

Слід визнати, що П.Меріме з надзвичайною психологічною достовірністю показує світ людей, які є рабами традицій, що входять в їхній життєвий досвід, і які вони мусять і знати, і наслідувати. Можна стверджувати, що процесуальність «традиція – досвід – вчинок – наслідування» цікавили митця і, так би мовити, поодинці, і у взаємодії. Відпрацьовуючи логіку цього руху, видатний письменник відтворював морально-психологічну спадкоємність, що і була тим підґрунтям, спираючись на яке, формується «людська спільнота» у його новелістиці.

Від 1829 року – року, коли П.Меріме відійшов від творчих пошуків на теренах прозових та драматургічних літературних жанрів, а зосередився на новелістиці, він – від твору до твору – удосконалював «оповідальний стиль»,

який пізніше стане, так би мовити, наріжним у написанні новел. Саме його наслідували представники наступних поколінь новелістів, проте пріоритет завжди визнавався за П.Меріме.

Намагаючись окреслити специфіку «оповідального стилю», як його інтерпретували у першій половині XIX ст., слід підкреслити, що новела, яка, ще раз наголосимо, створювалася у його межах, по-перше – відокремлювалася від принципу «non – finito», оскільки за вимогами «оповідальності» мала мати як початок, так і завершення, логічно підсумовуючи події, які «оповідав» автор. По-друге – від цієї «оповіді» вимагалася увага до історичного чи побутового тла, «жорсткий» сюжет, скрупульозне «відпрацювання» почуттєвого стану героїв та відтворення деталей.

Принагідно зазначимо, що теоретичний інтерес до природи й сутності «оповідального стилю» зберігся до другої половини XX ст. Підтвердження нашої тези знаходимо у дослідженнях «Письменники і ті, що пишуть» (1960) та «Вступ до структурного аналізу оповідальних текстів» (1966), які здійснив відомий філософ-структураліст, засновник французької «нової критики» Ролан Барт (1915 - 1980). Саме він, на думку літературознавця Г.Косікова, узагальнив результати, досягнуті європейською нарратологією (дисципліна, яка займається вивченням оповідальних текстів) до середини 60-х років» (54 , 490).

Узагальнення, здійснене Р.Бартом, підґрунтям розмислів котрого виступала, передусім, історія французьких «оповідальних текстів», дозволяє нам аргументувати досвід П.Меріме в «оповідальному стилі» в новелістиці як предтечу тих новацій, що згодом запропонували спадкоємці літературного напрямку «новий роман», наголосивши на необхідності створення «нового нового роману». Йдеться про групу літераторів – Філіп Соллерс, Жан Ракарду, Жан-П'єр Фай, котрі в середині 60-х років XX ст. об'єдналися навколо авангардного, літературно-теоретичного журналу «Тель Кель» («Такий, який є»), що протягом 1960 – 1982 років був рупором французької структуралістської школи.

У цьому журналі, офіційним засновником якого виступив Філіп Соллерс (р.нар.1936) – відомий письменник, есеїст та літературний критик –

друкувалися літератори та теоретики, які вважалися інтелектуальною елітою тодішньої Франції. З редакцією «Тель Келя» співпрацював і Р.Барт і саме на його сторінках він оприлюднив ідею «дискурсу» та концепцію розподілу почуттєвих станів «задоволення – насолода» в процесі сприймання художніх творів. Після 1982 р. журнал «Тель Кель» був розформований, оскільки Ф.Соллерс проголосив ідеї «нового роману» недостатньо радикальними, запропонувавши концепцію «нового нового роману», що наприкінці ХХ ст. мала певний розголос, залишаючись предметом теоретичного аналізу.

Наріжною ідеєю, на яку спиралися французькі реформатори, була бартівська ідея «письма», що, на думку теоретика, замінювала «мову» літератури, оскільки «мовний чинник» не був засобом передачі «вільної думки письменника». У процесі обґрунтування значення «письма» Р.Барт активно використовував приклади з «оповідальних текстів», адже його «вражала сама чисельність розповідальних жанрів, які, у свою чергу, здатні втілюватися в найрізноманітніших субстанціях, так, начебто для людини згодиться будь-який матеріал і вона готується повірити йому свої історії» (6, 387).

Загальновідомо, що до «оповідальних текстів» французький філософ-структураліст залучає «міф, легенду, басню, казку, новелу, епопею, історію, трагедію, драму, комедію, пантоміму, живописне полотно (Р.Барт пропонує згадати св. Урсулу Карпаччо – О.О.), вітраж, кінематограф, комікс, газетну хроніку, побутову розмову» (6, 387). Співставляючи бартівську думку з позицією П.Меріме, зауважимо, що у літературознавчому плані, письменник особливо артикулював «оповідальний стиль», який містить свої ознаки і засоби художньої виразності в кожному з названих жанрів, підкреслюючи його самотність.

Вводячи в теоретичний ужиток поняття «письмо», Р.Барт, як відомо, заклав можливість асоціювати літературу з «величезним «сховищем» різних типів «письма», напрацьованих цивілізацією, сховища, з якого кожний новий письменник, оскільки він не йде на повний розрив з традицією, змушений запозичувати свою «мову», а разом з нею і всю систему ціннісно-сміслового ставлення до дійсності» (54, 492).

Відтак, згідно концепції «письма» Р.Барта, жодний письменник не є «духовно незалежним», адже означена «система сховищ» не створюється ним самим, а «задається йому типом чи типами «письма». У бартівській конструкції, наразі, показовим є один висновок – висновок про хибність традицій.

Ми цілком свідомо звернулися як до наукових розвідок Р.Барта – вони і на початку третього десятиліття ХХІ ст. мають своїх прихильників, стимулюючи творчо-пошукові експерименти, – так і до повноцінного відтворення історико-культурної традиції використання на літературних теренах «оповідальних текстів», написаних із урахуванням вимог «оповідального стилю».

Оскільки його засади спонукали до обґрунтування нових концепцій у дослідницькому просторі другої половини ХХ ст., на нашу думку, є необхідність звернутися до новели «Венера Ілльська» (1837), в якій П.Меріме спробував поєднати побутовізм з фантастикою, а це свідчить, що і у роки широкого визнання його літературної майстерності, письменник не припиняв процес творчого самоудосконалення. Принагідно підкреслимо, що саме новелу «Венера Ілльська» П.Меріме вважав своїм кращим твором.

У процесі його аналізу літературознавець Ю.Віппер відстоює тезу, підкреслюючи, що подібне, дещо несподіване, поєднання «побутовізм – фантастика», не порушує «художньої гармонії цілого, бо і фантастичні мотиви у тлумаченні Меріме знаходять реалістичний смисл, послуговуючись розкриттю об'єктивних суспільних закономірностей» (23, 15).

На початку новели «Венера Ілльська» письменник використовує прийом обов'язковий для «оповідальних текстів» і застосований Меріме у багатьох новелах: «оповідач» шукає будинок пана Пейрорада, звертаючись за допомогою до проводиря. Читач поки що не знає причини приїзду «оповідача» в маленьке містечко Ілля, проте ситуацію одразу ж «прояснює» проводир, – викорчовуючи на подвір'ї Пейрорада старе дерево, було знайдено «ідола»: «...величезна чорна жінка, з дозволу сказати, зовсім майже гола, з чистої міді. Пан де Пейрорад сказав нам, що це ідол часів язичництва...часів Карла Великого, чи щось...» (77, 281).

У будинку Пейрорадів «оповідач» звертає увагу на сина господаря, фіксуючи очевидне неспівпадіння модного одягу Альфонса – молодого Пейрорада, – вдягненого «елегантно, відповідно до картинки з *Модного журналу*», із штучністю його постави: молодій людині було незручно у елегантному сюртуці з оксамитовим комірцем. Альфонс – «високий молодий чоловік, двадцяти шости років, з обличчям красивим і правильним, але маловиразним», – не знав, що його реальний соціальний статус видають «великі, загорілі руки з короткими нігтями, які погано підходили до одягу. Це були руки селянина в рукавах денді» (77, 283).

Власне, психологічний контекст новели «побудовано» на обігруванні протилежностей: селянин, котрий не тільки хоче виглядати як «денді», але мріє аби оточуючи забули, про його селянське походження. На нашу думку, саме соціальний підтекст був наріжним для письменника, котрий у деталях відтворює самовпевненість старого Пейрорада, який вважає себе антикваром, знавцем стародавнього мистецтва. Але, у подальшому соціальний аспект твору починає співіснувати з фантастичним, коли «ідол» мстить сину Пейрорада, жорстоко вбиваючи його у шлюбну ніч.

Хоча, як ми вже наголосили, П.Меріме вважав новелу «Венера Ілльська» кращою з написаних ним, у проекції часу це твердження видається доволі сумнівним. Слід віддати належне письменнику, оскільки він дійсно професійно «вибудував» міфолого-детективний сюжет, переконливо зобразивши побут, звички, самотність «говірки» мешканців маленького провінційного містечка. Детально, з властивою його творчості виправданою іронічністю, Меріме відтворив специфічну психологію тих, хто усіма засобами мріє «піднятися» на вищий соціальний щабель, що викликає повагу до літературної манери письменника. Проте ситуацію помсти «ідола» Альфонсу за «шлюб з користі», а його батьку – за відсутність естетичного смаку – навіть враховуючи умовності, які припустимі в межах «жанру фантастики» прийняти досить важко.

Натомість, новела «Венера Ілльська» дає привід до міркувань щодо іншого, а саме: наголосі на понятті «нувориш» – від франц. *pouveau + riche* –

новий богач: зневажлива констатація аристократами низького культурного рівня і вульгарних манер «вискачок» – людей, які несподівано розбагатіли. З цього приводу літературознавець Ю.Віппер відзначав, що письменнику доводилося неодноразово зустрічатися з прототипами зразка старого Пейрорада, котрі були «педантичними, занадто самовпевненими і позбавленими естетичного смаку провінційними любителями давнини» (23, 15). Наразі необхідно завважити, що, високо оцінюючи внесок П.Меріме у відтворення в літературному процесі I половини XIX ст. цього типу, слід, водночас, визнати, що не просто «реальний», а завершений портрет «нувориша» створить О. де Бальзак, новелістика котрого розвивалася паралельно з творчістю Меріме, але носила самобутні – бальзаківські – обриси.

На нашу думку, в літературній спадщині П.Меріме яскравим прикладом «оповідального стилю» є новела «Арсена Гійо» (1844), написана у другій половині його життя, коли він досягнув довершеності у реалізації потенціалу новели як літературного жанру. Враховуючи соціально-політичну ситуацію, що склалася на французьких теренах за кілька років до революції 1848 р., П.Меріме неодноразово протягом розгортання «новелістичного сюжету» підкреслює, що події відбуваються за часів Карла X (1824 – 1830), владі котрого була притаманна реакція та церковний тиск.

Підвищена увага до періоду, коли відбувалися події новели «Арсена Гійо», мала для П.Меріме особисте значення, оскільки, на думку Ю.Віппера, він – «раціоналіст і спадкоємець просвітницьких традицій» – крізь усе своє життя «проніс вороже ставлення до церкви та релігії. Ці ідейні мотиви знайшли своє відображення і в новелах письменника» (23, 16). Задля підтвердження своєї позиції Ю.Віппер апелює до новели «Душа чистилища» (1834), що, певною мірою, суголосна, «Арсену Гійо», де більш, ніж неоднозначне ставлення П.Меріме як до релігії, так і церковних інститутів подано через образи мадам де Пьєн та абата Дюбіньона.

З надзвичайною психологічною коректністю письменник розкриває внутрішній світ мадам де Пьєн – ханжі, святенниці, котра під показовою набожністю приховує свою легковажність і аморальність та абата Дюбіньона,

котрий відверто формально, за допомогою давним-давно завчених слів, закликає помираючу дівчину до покаяння. Усе означене подано П.Меріме з неприхованою іронією, коли і Пьєн, і Дюбіньон вмовляють Арсену – вуличну повію, зражену й покинуту черговим клієнтом, в якого вона закохалася, – покаятися перед смертю за скоєне невдале самогубство. Останньою краплею до цього стає смерть її матері, що, так би мовити, завершує цикл драматичних подій в житті дівчини.

Певне напруження у розгортанні сюжету новели виникає тоді, коли до палати помираючої Арсени – разом з мадам де Пьєн – входить Макс де Соліньї, котрий повернувся з довгої подорожі і має намір одружитися на де Пьєн. Він знав її ще до заміжжя, але свого часу жінка надала перевагу багатому чоловіку, значно старшому від неї. Чоловік помер, а де Пьєн тепер не проти змінити прізвище на де Соліньї.

Побачивши Арсену, Макс змушений визнати, що він і є тим самим «клієнтом», в якого повія колись була закохана. Цей епізод дає привід і мадам, і абату, з одного боку, посилити «релігійний тиск» на Арсену: «Ви маєте щастя *вірити*, – менторські пророкує мадам, – віра, дорога, мала утримати вас на порозі відчаю». (78 , 16), а з іншого – із хворобливою зацікавленістю дізнаватися у Макса, як він зваблював дівчат. На порозі смерті, Арсена, усе життя котрої було суцільним гріхом, змушена покласти на терези два гріхи: гріх повії та гріх самогубства і відповісти на питання який з них переважає.

Сьогодні загальновідомо, що більшість визнаних французьких прозаїків – Бальзак, Стендаль, Флобер, Золя, Франс – писали новели, які, на нашу думку, виконували функцію своєрідного додатку до їхніх романів, що були для них головним творчим покликанням. Водночас, у французькому літературному просторі вельми впевнено заявляє про себе Альфонс Доде, котрий, з одного боку, є наслідувачем певних традицій Проспера Меріме, а з другого – цілком справедливо отримує статус яскравого і непересічного новеліста другої половини ХІХ ст.

Альфонс Доде (1840 – 1897) народився у містечку Німа, що символізувало як традиції, так і стиль життя французького півдня. Рідні



майбутнього письменника були вихідцями з селян, проте батько, деякий час, мав фабрику з виробництва шовкових тканин недалеко від міста, де і пройшло, як пізніше писав Доде, його щасливе дитинство. Після революційних подій 1848 р. батько майбутнього письменника збанкрутував і перевіз родину до Ліону.

Слід наголосити, що молодому Доде і його брату Ернесту довелося власноруч «будувати» життя і шістнадцятирічний Альфонс, який ще не встиг закінчити ліцей, почав викладати в початковій школі містечка Але. Про перші кроки своєї «самостійності» письменник досить детально розповість в автобіографічному романі «Малюк» (1868), який називав відгомін дитинства та юнацтва.

Від 1857 р. брати Доде живуть у Парижі, де брат Альфонса «Ернест вже працював в редакції однієї з роялістських газет» (106, 6). Два провінціали не оминають принад богемного життя міста, в яке вони щиро закохані, проте окреме райони Парижа і, особливо, Латинський квартал все більше захоплюють Альфонса. Саме тут він зустрічає «Гамбетту, Жюля Валлеса, майбутнього письменника. Пізніше Доде почав відвідувати не лише кав'ярні Латинського кварталу, але й літературні салони – їх тоді була неймовірна кількість» (106, 6 – 7). Слід визнати, що і Латинський квартал, і літературні салони остаточно переконали А.Доде у доцільності займатися журналістикою, а досвід роботи з щоденними репортажами досить швидко спрямував його до літературної творчості.

У процесі становлення майбутнього письменника певну творчу вагу мала його перша книга – «Улюблені», що вийшла друком наприкінці 50-х рр. Цей збірник віршів, вочевидь, демонстрував ознаки наслідування, адже А.Доде, захоплений творчістю видатного французького поета Альфреда де Мюссе (1810 – 1857), намагався використати окремі його поетичні прийоми. Такий експеримент був позитивно оцінений і критиками, і читачами, тож збірник «Улюблені» зробив Доде відомим, «відкривши йому двері редакції газети «Фігаро», а відтак – початок його літературної кар'єри виявився напрочуд вдалим.

Як підкреслює літературознавець А.Пузіков, на межі 50 – 60-х рр. ХІХ ст. А.Доде багато подорожує і, відвідуючи Прованс – свою малу батьківщину, – Алжир та Корсику, постійно пише, опановуючи жанри оповідання та новели. Слід заважити, що ми цілком свідомо артикулюємо ці два жанри, оскільки сам письменник жанрову приналежність своїх – невеликих за обсягом – творів не завжди розрізняв. Натомість він прагнув до утворення своєрідних циклів, об'єднуючи їх спільними назвами – «Листи з млина», «Листи до відсутнього», «Дружини художників», включаючи у кожний збірник від 8 до 20 коротких «оповідей». Вони, по суті, відповідали вимогам, що висувалися П.Меріме до «новели», а саме: «оповідальний стиль», чітке соціально-політичне тло, підвищена увага до відтворення почуттєвого стану героїв, увага до деталей.

Усе означене, вочевидь, має місце в «коротких оповідях» А.Доде. Водночас, на відміну від Меріме, він активно використовував потенціал «листів», які мають свою творчу специфіку: є автор листа, є адресат, обидва вони персоналізовані, що відкриває можливість діалогу. Таким чином, А.Доде сприймав свої новели, оповідання чи «короткі оповіді» як приклад епістолярної творчості, враховуючи специфіку мемуарно-епістолярного жанру. До показових зразків «епістолярію», з яким А.Доде проекспериментував досить вдало, слід віднести новелу «Уривок з листа жінки», що її письменник включив до збірника «Дружини художників».

Новела починається з «уривку листа жінки, знайденого на вулиці Богоматері-на-полях», попередню частину якого символізують три крапки, через що перші рядки новели виглядають наступним чином: «...довелось витримати, коли я вийшла заміж за художника. Ах, душенька, якби я тільки знала!.. Але ж у дівчат такі наївні поняття про все» (29, 507).

У подальшому А.Доде, з притаманним йому іронічним поглядом, розповідає як молода дружина художника, котрий виявився скульптором, не маючи жодного уявлення про суть його творчості, несподівано потрапляє до майстерні чоловіка і бачить оголену натурницю, яка позує для статуї римлянки. Авторка «уривку листа» з усіма подробицями описує жах, який вона пережила, збагнувши, що «статуї» не створюються «по пам'яті». Ненависть до натурниці

виплескується з такою силою, що ані чоловік, ані мати молодої жінки не можуть зупинити потік сліз, який – врешті решт – примушують скульптора погодитися на присутність дружини в його майстерні підчас роботи. Вона ховається у маленькій комірчині, підглядаючи за тим, як звичайна натурниця, котра видається молодій дружині скульптора неохайною і брутальною «дівкою», завдяки його майстерності перетворюється на шляхетну «римлянку».

«Статуя» так дратує жінку, що вона окриками зупиняє кожний рух скульптора, який видається їй зухвалим. Етьєн припиняє роботу, оскільки йому не вдається переконати дружину, що без «натури», «по пам'яті» «статуї» не створюються. З останніх рядків «уривку листа» ми дізнаємося, що нарешті дружина приймає єдине розумне рішення, яке можливе в цій ситуації: вона сама стає натурницею, позуючи для «статуї римлянки»: «Етьєн був у такому захваті, що я одразу ж заспокоїлася. Чи повіриш, душенька, за його словами...» (29, 511). Читач так і не дізнається, що сказав Етьєн, проте для письменника важливим виявляється не реакція скульптора на рішення дружини, а своєрідний творчий прийом використання події, «вирваної з потоку життя», коли у цьому «потоці» подекуди важко знайти і початок, і кінець.

Водночас, слід наголосити, що звертаючись до «мемуарно-епістолярного» жанру, ми свідомо застосовуємо і поняття «епістолярій», і поняття «мемуари», оскільки у більшості випадків письменник ділився з читачами власними спогадами, переживаннями та враженнями, адже усе, що написано ним, – незалежно від жанру твору – це творчість, так би мовити, свідомо особистісного зразка. Така особливість позиції А.Доде виявляється навіть тоді, коли він писав «Етюди і замальовки» (33), реалізуючись у таких літературних формах, з якими вкрай рідко пов'язували себе інші новелісти.

Протягом 1865 р. А.Доде працює у паризьких газетах, друкуючись під псевдонімом Марі Гастон, «запозиченим» у О. де Бальзака. Водночас, паралельно із статтями він оприлюднює низку новел, з яких – пізніше – сформує збірник «Листи з млина» (1869). Практично кожний з більш, ніж двох десятків коротких творів циклу «Листи з млина», є маленьким шедевром, що демонструє достатньо чіткі художні орієнтири митця, якому ще не виповнилося й тридцяти

років. Якщо «оповідальний стиль» А.Доде міг запозичити у П.Меріме, то наскрізний біографізм творів є його власним вибором.

Слід підкреслити, що наразі ми цілком свідомо наголошуємо на понятті «вибір», оскільки А.Доде жив і працював у той період, коли однією з теоретичних сенсацій французького літературознавства було обґрунтування Шарлем Огюстеном де Сент-Бьовом (1804 – 1869) наріжних положень концепції «біографічного методу», ставлення до якої у європейському літературному середовищі було і залишається неоднозначним. Водночас, «біографічний метод» ніколи не зникав з дослідницького простору і протягом майже двох століть свого існування продемонстрував як властивий йому потенціал, так і дискусійні моменти.

Слід зазначити, що ідеї Ш.Сент-Бьова здобули досить широкий резонанс на теренах української гуманістики межі ХХ –ХХІ ст., коли науковці почали заповнювати «білі плями» в історії національного культуротворення, реконструюючи деформовану логіку розвитку конкретних історико-культурних етапів. Ця «деформація», як відомо, вплинула на аналіз життєво-творчих шляхів яскравих представників науки і мистецтва. Повернення їхньої спадщини в культурний контекст було – у більшості випадків – актом історичної справедливості, а от оцінка зробленого тією чи іншою персоналією у царині, наприклад, літератури чи образотворчого мистецтва, потребувало застосування теоретичних засад, спираючись на які, вилучені з логіки історичного розвитку «творчі анклав», отримали б відповідну інтерпретацію. Однією з таких «засад» і став «біографічний метод», не механічно «перенесений» в українську гуманістику, а осучаснений і, на нашу думку, – в конкретних випадках – вдало модифікований у наукових розвідках О.Валевського, Т.Добіної, Т.Ємельянової, Л.Левчук, В.Менжуліна, Т.Огневої, М.Тернової, С.Холодинської, М.Шашок.

Позитивним аспектом «біографічного методу» є прагнення його автора чітко визначити чинники, спираючись на які формується особистість. При цьому, важливо враховувати усі етапи становлення людини: від народження до вияву художніх нахилів стосовно певного виду мистецтва. Значну увагу Ш.Сент-Бьов приділяв аналізу культурного простору, в якому живе і працює

творчо обдарована особистість, та тим «витокам», на підґрунті яких вона виховується: національна приналежність, родина, сімейні традиції, релігія, навчання, стосунки з батьками, друзі і вороги, особисте життя.

У нашій монографії «Культуротворчий потенціал епістолярію: європейський досвід другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття» (2017) ми показали, що «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 рр. Окрім цього, у спадщині французького літературознавця є п'ятнадцятитомне зібрання «Бесіди по понеділках» та тринадцятитомник «Нові понеділки», в яких Ш.Сент-Бьов, певною мірою, також використовував цю жанрову структуру» (103, 24).

На нашу думку, незалежно від того чи поділяють сьогодні ідеї Ш.Сент-Бьова чи дискутують з ними, аргументований теоретиком «біографічний метод» був «побудований» на потужному літературному матеріалі і спирався на досвід різних типів художнього мислення, різних манер реалізації творчих задумів та стильових орієнтацій. Французький літературознавець, вочевидь, залишив вкрай показовий і важливий дослідницький матеріал, який посідає помітне місце в історії європейської гуманістики.

Свою повагу до Ш.Сент-Бьова письменник, у доволі своєрідний спосіб, висловив у новелі «Остання книга», що включена до збірника «Оповідання по понеділках». Хоча новела займає неповні чотири сторінки, з морально-психологічного боку вона не лише змістовна, а й, так би мовити, інформативна. До кімнати тільки-но померлого письменника входить його колега – текст новели дає підстави стверджувати, що Доде передає власні враження, відтворюючи події, які колись пережив сам. Можна припустити, що смерть колеги не була для письменника несподіванкою: «Вже кілька днів я відчував, що страшна звістка ось-ось прийде», – його вустам зізнається відвідувач (32, 63).

У подальшому, більша частина новели «Остання книга» присвячена опису кімнати небіжчика, а саме: його «вузеньке, низьке залізне ліжко», «стіл,

захарашений паперами, сторінка, до половини написана його дещо розмаханим почерком, перо, яке стирчало з чорнильниці, – все говорило про те, що смерть наздогнала його миттєво» (32, 63).

Несподівано тишу в кімнаті перериває крик розсильного, який приніс від видавця Бланшена кілька примірників нової кники померлого письменника, який не дочекався її виходу. Після розсильного з'являється чоловік у золотих окулярах, котрий «плаксивим голосом» заявляє своє право на один примірник книги, який небіжчик йому обіцяв. За словами Доде, «це так званий любитель книг», якого знають усі письменники Парижа, адже він слідкує за виходом «книжкової продукції» і збирає нові видання: *«Він входить з посмішкою, низько вкланяючись, юлить навколо вас, називає вас «дорогим вчителем» і нікуди не піде, поки не отримує вашу останню книгу ( виділено мною – О.О.)»* (32, 65).

А.Доде пригадує як бачив цю людину «на вулиці де ля Помп, де він обережно стукає у непримітні двері патріарха Пассі, (мається на увазі Віктор Гюго, котрий у рік написання новели жив на вулиці де ля Помп у кварталі Пассі - О.О.) ввечері він повертається з Марлі з новою драмою Сарду під пахвою. (А.Доде згадує п'єсу «Мадам Сан-Жен» Вікторьєна Сарду – О.О.)» (32, 66). Цей «любитель книг» викликає відразу у Доде, адже, байдикуючи, нічого, по суті, не роблячи, він збирає для себе чудову бібліотеку ще й з автографами відомих письменників.

А. Доде «змушений» дозволити «любителю книг» узяти примірник нового видання, однак, історія цим не завершується: «повільно, ледь помітно, (цей чоловік – О.О.) наблизився до столу. Його рука мимовільно, наче навмання, торкнулася ще одного примірника ...очі його розгорілися, кров прилила до обличчя. Чари книги діяла на нього: *«Це для пана Сент-Бьова». Через хвилину, злякавшись, що книгу можуть відібрати, додав: «Члена Французької академії!* ( виділено мною – О.О.) » (32, 66).

В кімнаті кого з померлих колег А.Доде відбулася ця історія залишилося невідомим, але тяжіння письменника до реалістичного зображення подій, дає підстави зазначити, що новела, по-перше – спиралася на реальний ґрунт, а по-друге – є блискучим прикладом синтезу іронії, сарказму та гротеску,

яким володів письменник. Парадоксально, але опосередкованим шляхом Доде зміг увести у «перехрестя» форм комічного постать Ш.Сент-Бьова, котрий аж ніяк не мав відношення до того, що хтось для нього «умикає» книгу.

Така позиція А.Доде дає підстави стверджувати, що він беззастережно прийняв наріжні засади «біографічного методу», коли почав сповідувати принцип «писати з натури», артикулюючи, що у нього «...не було ніколи іншого методу роботи. Подібно тому, як художники дбайливо бережуть свої альбоми замальовок, де поспіхом зроблені силуети, пози, ракурси, якийсь рух руки, у такий саме спосіб і я вже тридцять років збираю велику кількість маленьких зошитів, ... спостереження, думки висловлені подекуди лише одним скупим рядком, але він нагадує який-небудь жест, інтонацію, що пізніше будуть розгорнуті й розширені відповідно вимогам великого твору» (121, 3). Імовірно – звідси твердження літературознавця А.Пузікова, котрий підкреслює, що «історія книг Доде – це історія його власного життя» (121, 4).

Спираючись на засади «біографізму» – саме такою термінологічною модифікацією «біографічного методу» останні десятиліття оперує переважна більшість українських науковців, – принцип «художньої правди» став підґрунтям усієї прози А.Доде, незалежно від жанру твору. При цьому, письменник скрупульозно, з одного боку – «відпрацьовує» вимоги «біографічного методу», аргументовані Ш.Сент-Бьовом, а з іншого – досить успішно використовує потенціал «ідентифікації» – від латин. – *identifico* – ототожнювати, встановлювати тотожність між невідомим об'єктом і відомим.

Слід зазначити, що принцип «ідентифікації» А.Доде застосовував, працюючи і над романами «Малюк», «Джек», «Набоб», і над численними новелами. Так, у «Малюку» співпадають не лише події дитячих років «Доде – Малюк», а й дати народження письменника і його героя. Не дивлячись на активне включення у свої твори численних фактів власного життя та життя свого брата Ернеста, котрий згодом став відомим журналістом і істориком, Доде дорікає собі, що «не розгорнув ширше ті віддалені спогади, в яких наші первинні враження зберігаються так живо, так глибоко...» (106, 525).

Щодо головних персонажів роману «Набоб» письменник зізнавався, що був особисто знайомий, принаймні, з двома з них, а інші герої «копіювали» добре відомих йому людей. Чимало прикладів ідентифікації мають місце в «оповідях» А.Доде, персонажами яких – переважно – виступають селяни. Письменник був переконаний, що для них «новини», на підґрунті яких «побудовані» новели, є вкрай важливими. Вочевидь, саме тому психологія мешканців сільської місцевості, контакти яких з широким зовнішнім світом завжди були обмежені, так цікавила письменника. Саме тому він завжди намагався зробити наголос на психологічних особливостях сприймання селянами «новин», оскільки деякі з них, наприклад, франко-пруська війна – врешті решт – повністю зруйнувала їхнє життя.

Підтвердження нашої думки знаходимо у новелі «На аванпостах», що була написана, спираючись на нотатки, зроблені письменником під час «битви при Шампіньї», де був задіяний і батальйон, в якому він служив добровольцем під час франко-пруської війни. Матеріал новели подано з скрупульозною точністю у плані розгортання військових дій і пояснення причин поразки французів. Важливо підкреслити, що починаючи оповідь про ці трагічні події, А.Доде зберігає – десятки разів опрацьований П.Меріме – «новелістичний прийом», використовуючи «оповідача», котрий пише комусь лист і розповідає про поточні події. Цей прийом «працює» вже з перших рядків новели «На аванпостах»: «Я просто вирвав для тебе папірець із записника, аби ти прочитав його, поки пам'ять про облогу Парижу ще не поблякла» (30, 418).

Повертаючись до тексту свого записника, «оповідач» використовує, «позначки», зроблені, вочевидь, для себе: «Грудневий ранок у Курневі», «Вздвж Марни», «Спогади про форт Монруж». Співставляючи текст новели з іншими джерелами – листами письменника, спогадами його брата – теза і про значимість для творчого процесу А.Доде принципу ідентифікації, і про незбориме бажання наслідувати «правду життя», роблять його новели джерелом специфічної моделі «художньої правди», коли «реальність – художність», фактично, стають тотожними.



«Селяни у Парижі» – невеликий за розміром «психологічний етюд», що разом з новелою «На аванпостах» А.Доде включив до збірника «Листи до відсутнього», кожним своїм абзацем підтверджує, доведену до натуралістичної точності, «картину» перебування селян у французькій столиці. З їхньої землі людей вигнали прусаки, примусивши рухатися шляхами, що, нарешті, приводять їх до Парижу. Перед наступом прусаків А.Доде шість місяців провів серед мешканців Шанрозе. Вікна його будинку виходили на подвір'я матінки Жан, котра нічого не хотіла чути ані про війну, ані про необхідність тікати від ворога. Проте, війна примусила і її дістатися до Парижу, де опинився і сам Доде – вдасне «оповідач» новели.

Письменник не приховував своєї глибокої симпатії до селян, коли доволі жорстко вибудовує антиномію «село – місто», показуючи їхній страх і несприйняття Парижу. Особливо виразно А. Доде виписує сюжетну лінію матері, котра окрім кількох дорослих дочок, яких віддали вчитися «до екстернату – похмурого будинку без садку», має ще Малюка – сина, котрий лякається всього: «непривітної консьєржки, яка в будинках для бідних є справжньою господинею, натовпу, що оточує його на вулиці, перехожих, котрі постійно його штовхають». Для селян Париж – чужина... (30, 432 – 433).

Проте, на нашу думку, пов'язати особливості творчого процесу А.Доде з констатацією прискіпливої уваги письменника до жорсткого наслідування «реальності» й опертя на потенціал «ідентифікації», було б вкрай несправедливим. Однак, виявлення інших «особливостей» авторської манери творчості письменника, потребує чіткого уявлення про літературний простір, в якому він існував. Задля прояснення нашої позиції знову звернемося до порівняльного аналізу «Меріме – Доде».

Як ми вже підкреслювали, у П.Меріме етапи творчості визначаються достатньо чітко, адже до 1829 р. він писав романи, а після цього перейшов на новели. А.Доде належав до письменників іншого типу: він досить легко «переходив» від одного жанру до іншого, працюючи, водночас, над кількома творами. Ще однією особливістю цього письменника була його вражаюча працездатність. Навіть на початку своєї літературної кар'єри – протягом 1868-

1869 рр., коли він не має ані досвіду, ані професійних навичок, А.Доде видає друком такі потужні твори як роман «Малюк» та збірник оповідань «Листи з млина».

Перед оприлюдненням цього циклу, не знаючи позиції літературної спільноти про специфіку такої манери його письма, він починає співпрацювати з театром «Одеон» і ставить на його сцені свою першу одноактну п'єсу «Останній кумир» (1862): «П'єса не відрізнялася художніми досягненнями, але була тепло прийнята публікою. Доде пристрасно хотів отримати визнання як драматичний автор, і цей успіх окрилив його» (106, 9).

Від 1862 р. митець починає, так би мовити, ритмічно працювати для театру, витрачаючи на написання кожної нової п'єси один – два роки: «З очей геть – до серця ближче» (1864), «Біла гвоздика» (1865), «Старший брат» (1867), «Жертва» (1869). Справжнім успіхом молодого драматурга театрознавці вважають комедію «Жертва», проте і інші драматичні твори А.Доде ставилися на сценах французьких театрів, обговорювалися в пресі й мали свою глядацьку аудиторію.

Намагаючись об'єктивно відтворити психологічні засади творчості видатного французького письменника, в контексті якої новелістика була лише одним з аспектів, необхідно ще раз наголосити на його дивовижній працездатності, яка й до сьогодні вражає дослідників його літературної спадщини. Новели, статті, начерки, спогади, п'єси не заважали йому написати 10 романів: «Фромон молодший і Ріслер старший» (1874), «Джек» (1876), «Набоб» (1877), «Королі у вигнанні» (1879), «Нума Руместан» (1881), «Євангелістка» (1883), «Сафо» (1884), «Безсмертний» (1888), «Маленький приход» (1895), «Опора родини» (1898).

А.Доде пішов з життя у п'ятдесят сім років, однак протягом трьох десятиліть активної творчості він зробив більш, ніж це може уявити фантазія пересічної людини. Якщо до того додати відсутність у нього будь-якої чи то професійної підготовки, чи то системної освіти на теренах гуманітарних наук, «феномен Альфонса Доде» викликає і здивування, і захоплення. Сучасник таких великих постатей французької літератури як О. де Бальзак, Стендаль, Г.Флобер,

Е.Золя, він не загубився в їхньому середовищі, не опинився на маргінесах європейського культурного простору, а справедливо посів власне, вочевидь, гідне місце.

Серед видатних письменників Франції, з якими нерозривно пов'язано ім'я А.Доде, зрозуміло, не можна обійти персоналію Г. де Мопассана ( 1850-1893 ), котрий наразі привертає нашу увагу як блискучий «колега по цеху», котрий своєю творчістю завершив формування видатного «новелістичного тріумвірату» XIX ст. П.Меріме – А.Доде – Г. де Мопассан.

## 2.2. Новелістика Гі де Мопассана: «психолого-криміналістичний проект».

Якщо поставити питання: з якими творами, у першу чергу, асоціюється ім'я Гі де Мопассана? – переважна більшість, практично стовідсотково, назвала б славнозвісного «Милого друга», адже величезний успіх цього роману, що подолав часові і просторові кордони, назавжди увічнив його автора у свідомості людства.

Подібне ставлення до цього твору не може викликати жодного заперечення, однак, художній рівень таких романів письменника як «Наше серце», «Монт-Оріоль», а особливо – «Життя», безсумнівно, дає всі підстави вважати їх «класикою» цього жанру, а Г. де Мопассана – відповідно одним з класиків європейського роману.

Однак така оцінка творчості митця, навряд чи, повною мірою, задовольнила б і його самого, і відданих шанувальників його спадщини, оскільки письменник вельми потужно реалізував себе в інших жанрах прози – повісті та оповіданні. Проте сам він завжди виокремлював і особливо підкреслював визначальне місце у своїй творчості жанру новели.

Цей момент, на нашу думку, має принципове значення, адже здобутки Г. де Мопассана у «крупному форматі», зробили його одним з видатних романістів Європи, здобутки ж у галузі новелістики – закріпили за ним статус не тільки незаперечного новатора у цій галузі, але й митця, котрий, за великим

рахунком, вивів жанр новели на принципово новий – інтелектуальний рівень. Саме у цій царині Г. де Мопассан розкрив себе і як письменник, і як дослідник, блискучим чином реалізувавши у своїх новелах дивовижний «граничний експеримент», що показово продемонстрував потужність потенціалу теоретико-практичного паритету.

Слід зауважити, що новелістика складає левову частину у творчості митця, яку він «вибудовував» переважно за хронологічним принципом і, утворюючи своєрідні цикли – у цьому його орієнтири, певною мірою, співпадали із спрямуванням новелістики А.Доде, – давав їм назву однієї з новел, що, зазвичай, їх відкривала. Відтак, систематизація, до якої вдавався Г. де Мопассан, була відверто умовною, однак дозволяла йому, тим не менш, узагальнити величезний масив творів, що вражали і продовжують вражати своїм тематичним розмаїттям.

Власне кажучи, їх аналіз можна було б здійснити, рухаючись у річищі, визначеному самим письменником, проте, у такому разі, ми б не змогли акцентувати увагу на трьох показових аспектах, що виразно простежуються у новелістиці Г. де Мопассана – психологічному, етичному та естетичному, відкриваючи неабиякі можливості для міждисциплінарного дослідження.

Наразі зазначимо, що балансування на психологічному, етичному та естетичному перетині простежується практично у кожному творі письменника, однак нашу увагу, передусім, привертають ті його новели, в яких один з означених аспектів не тільки відверто домінує, але й постає у, так би мовити, гіпертрофованому вигляді. Це відкриває можливість систематизувати новели Г. де Мопассана, виокремлюючи, умовно кажучи, *психологічний, морально-етичний і естетичний цикли*. Перший – *психологічний*, що, власне, і є наразі предметом нашого дослідження, нам видається найбільш складним, однак саме він дає підстави говорити про потужний експеримент, що, імовірно, залишається унікальним на теренах європейської новелістики.

Пропонуючи об'єднати, і саме під таким кутом зору розглянути певні твори Г. де Мопассана, ми вважаємо за необхідне зробити два уточнення. По-перше – у кількісному плані, сказати б, психологічні новели поступаються

тим, що тяжіють до морально-етичного та естетичного циклів, а по-друге, – можуть, навіть, тлумачитися не тільки як психологічні, а, як відверто *психолого-криміналістичні твори*, що, значною мірою, вплинуло на ореол скандальності, який завжди супроводжував ім'я письменника.

Інтерес Г. де Мопассана до подібної тематики, на нашу думку, був інспірований і, так би мовити, внутрішніми обставинами, які визначили його творчу індивідуальність, і зовнішніми, що були пов'язані з потужними культуротворчими процесами і, насамперед – феноменом натуралізму, розквіт якого, фактично, співпав з розквітом творчості письменника. Як відомо, цей напрямок вважається одним з найбільш яскравих і суперечливих, передусім, через своє відверте «захоплення» досвідом природничого знання, що, зрештою, зумовило специфіку художніх орієнтирів його незаперечних класиків – Е.Золя і братів Гонкур.

Ми неодноразово зверталися у своїх дослідженнях до аналізу феномена натуралізму і завжди, вкрай обережно, у його контексті коментували творчість Г. де Мопассана. Однак, у нашій останній монографії «Культуротворчий потенціал епістолярію: європейський досвід другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст.» (2017), в якій ми торкалися епістолярної спадщини метрів натуралізму, у відповідний розділ були включені і «листи немилого друга» Г. де Мопассана, що, зокрема, надали можливість зосередити увагу на складних «стосунках» письменника з натуралізмом.

Імовірно, його позицію, краще за все, визначить відомий вислів «бути над сутичкою», адже, з одного боку – Мопассан доволі відверто і жорстко дискутував з фундатором натуралістичного напрямку Е.Золя і, часто-густо, намагався дистанціюватися від нього. З другого – безсумнівно, тяжів до натуралізму, який був чітко спрямований на моральні провокації, оголення складних психічних/психопатологічних станів, що переживали герої натуралістичних творів. Все це, ясна річ, було суголосним баченню і відчуттям самого Г. де Мопассана, тож, залишаючись «над сутичкою», він реалізував свій творчий потенціал, зокрема – у царині «психологічного циклу» новел, які,

вочевидь, не міг оминати увагою знаний французький психіатр, письменник і політик Макс Нордау (1849 – 1923) .

Наразі зазначимо, що, вкрай жорстко ставлячись до творчості і особистості Г. де Мопассана, учений цілком закономірно ввів його персоналію у свою монографію «Виродження», включивши її до збірки «Сучасні французи». Акценти, які розставив М.Нордау, безперечно, відповідали всім канонам його концепції художньої творчості, тож Г. де Мопассан «був приречений» опинитися серед фігурантів його скандально відомої праці.

Свій «психологічний/ психопатологічний нарис» учений розпочав з вельми детального і вкрай специфічного опису пам'ятника письменнику у парку Монсо, що буквально просякнутий відвертим сарказмом. Головний удар М.Нордау спрямував власне на бюст Г. де Мопассана, який став частиною композиції скульптора Ш.Верле: «Подібність бюста з письменником дивовижна. Той самий низький лоб, ті ж самі дугові брови, короткий товстий ніс, скуйовджені вуса, брутално окреслений, чуттєвий рот і те загальне враження, що справляє унтер-офіцер, котрий виходить на легковажні недільні пригоди, і, яке так вразило мене, коли я вперше і в останнє бачив Мопассана» (102, 350).

Наразі зазначимо, що у цій розвідці психологічний/психопатологічний орієнтир дослідження «феномена Г. де Мопассана» безпосередньо пов'язаний з морально-етичним виміром, однак, так би мовити, концептуально, психіатричний наголос виконує функцію своєрідного камертона, дозволяючи М.Нордау вибудувати свій нарис у відповідному реєстрі. Відтак, учений категорично стверджував, що «Мопассан народився з вже хворим розумом. Божевілля, яким він скінчив своє життя, є тільки завершальним розділом гіркого патологічного роману, паростки якого ховаються у спадковості» (102, 352).

Саме цей висновок дає М.Нордау підставити трансформувати свої спостереження на літературний ґрунт і, полемізуючи з іншими дослідниками, своєрідним чином, торкнутися питання сублімації у творчості Г. де Мопассана: «Серед порожніх голів, котрі теревенять про нещасного, склалася думка, що божевілля Мопассана виявилось насамперед у новелі « Le Norla», де з незрівнянною точністю описується марення хворого, котрий страждає манією

переслідування. Та і інші твори Мопассана малюють нам хворобливі стани героїв, але не манії страху чи переслідування, а сильне збудження чуттєвої пристрасності» (102, 352). Відтак, у розвідці М.Нордау, очевидним є орієнтир на психологічний/психіатричний підхід, що дає науковцю підстави трансформувати «історію хвороби» Г. де Мопассана у площину художньої творчості, а нам – висловити певні міркування з цього приводу.

Апелюючи до одного з головних «літературних аргументів» щодо божевілья письменника – його відомої новели «Орля», М.Нордау, тим не менш, робить це, сказати б, під тиском фактів, оскільки даний твір визнано чи не найвідомішим «психопатологічним експериментом» Г. де Мопассана у галузі новелістики. Проте, задля аргументації факту «психопатологічного біографізму» цього твору, переважна більшість дослідників, що у своєрідний спосіб артикулював французький психолог, апелювали до другої версії «Орля», де божевілья героя новели інтерпретувалося як передвісник божевілья самого Г. де Мопассана.

Говорячи про вражаючу достовірність в описі марення переслідування, що її досяг письменник, М.Нордау відверто наполягав на його ідентифікації зі своїм героєм, а відтак – щоденник божевільного, що є сюжетною основою новели, учений відверто сприймав як власний щоденник самого Г. де Мопассана. До цього, вочевидь, спонукав «індивідуальний випадок» божевілья, що став основою другого варіанту новели «Орля», однак цілісний аналіз цього твору потребує обов'язкового урахування і його першої версії, в якій «одиничне божевілья», фактично, екстраполюється у площину «загального».

Розповідаючи консилиуму лікарів про свій жахливий стан, герой новели особливо підкреслює, що трагічні передчуття і почуття Страху, які супроводжують його останнім часом, притаманні людству в цілому: «Упродовж століть ми бачимо, що його передчувають, його лякаються і про нього сповіщають! Батьків наших споконвічно томив страх перед Небаченим. ... Всі легенди говорять про нього, про того, кого передчуває людина, котра збентежена і тремтить він страху» (90, 428).

Психічний випадок, який так яскраво і емоційно описує Г. де Мопассан, врешті-решт, заводить у глухий кут провідних лікарів-психіатрів і науковців-натуралістів, котрі ніяк не можуть його осягнути, а відтак – письменник, цілком логічно, завершує перший варіант «Орля» відкритим фіналом. Проте, якби до свого «психіатричного синкліту» Г. де Мопассан міг включити ще одного – реального – лікаря і ученого – З. Фрейда, історія цієї складної хвороби, вочевидь, була б розв'язана миттєво. Однак новела «Орля» вийшла друком у 1886 р., тобто, принаймні, на 10 років випередила офіційну дату оприлюднення психоаналізу і більш, ніж на 30 років – одну з найоригінальніших праць ученого – «Тривожна химерність» (1919) ( іноді її перекладають як «Страх»), лейтмотивом якої стала думка, що людина, взагалі, є істотою хворобливою, котра постійно перебуває в аурі страху. Тож, черговий раз, видається доречним процитувати вкрай важливу і показову думку З.Фрейда, до якої ми, у тому чи іншому контексті, практично завжди, апелюємо у своїх дослідженнях. Віденський психоаналітик підкреслював особливі можливості письменників, котрі « володіють дорогоцінним хистом, і їхні свідчення потрібно цінувати дуже високо, оскільки їм відомо багато речей ..., про які наша ... мудрість і не здогадується » ( 135, 139) .

Цей висновок, що його, повною мірою, підтверджує специфіка художнього мислення Г. де Мопассана, вочевидь, не був прийнятним для М.Нордау, адже він свідомо і відверто ігнорував блискучі твори Г. де Мопассана, що ґрунтуючись на складних «психічних випадках», відкривали простір до не менш складних моральних і естетичних переживань. Така упередженість, на нашу думку, була зумовлена тим, що «психопатологічну спрямованість» творчості Г. де Мопассана учений, передусім, ототожнював з «еротичною психопатологією», яку виявляв у переважній більшості його творів: «Психіатр ( імовірно, слід читати М.Нордау – О.О.) бачить в них сліди хворого еротизму, що нажаль оволодів повністю цим розумом» (102, 352).

Обстоюючи ідею домінування «хворобливого еротизму» у спадщині Мопассана, науковець апелював до його першої новели – «Boule de Suif», – стверджуючи, що вона викликала у нього «не критику, а діагноз». Важко



сказати, який саме діагноз М.Нордау збирався винести письменнику, адже йшлося про твір, що, мабуть, так само як і «Милий друг», вважається чи не найбільш резонансним у галузі «малих жанрів» Г. де Мопассана – новелу «Пишка».

Вона, як відомо, спонукала дослідників до її інтерпретації у різних контекстах – морально-етичному, соціальному, психологічному, але, жодним чином, не психопатологічному, що ґрунтувався б на «хворобливому еротизмі». Цей приклад, показовим чином, демонструє очевидну тенденційність та односторонність підходів, які, часто-густо, домінували у дослідженнях М.Нордау і, на нашу думку, були пов'язані з відвертим неприйняттям чи, швидше – не розумінням науковцем значення естетичного начала при аналізі психології творчої особистості.

Водночас, серед «психопатологічних новел» Г. де Мопассана є твори, в яких дійсно йдеться про «еротичні марення», хоча у кількісному плані вони відверто поступаються іншим експериментам митця, що розгортаються на цьому терені. Імовірно, найбільш показовою є новела «Волосся», в якій вельми натуралістично описуються марення божевільного, котрий перебуває в еротичному екстазі некрофільського захоплення.

«Прелюдією» до цієї патологічної історії Г. де Мопассан робить «медичний висновок» лікаря-психіатра, котрий розповідає про складний клінічний випадок свого пацієнта: « У нього бувають жахливі напади сказу і, дійсно, таких своєрідних божевільних я ще не зустрічав. Він уражений божевіллям еротичного і разом з цим замогильного характеру. Це род некрофільї. До того ж, він вів щоденник, який наочно свідчить про ... психічне захворювання. У цих нотатках його божевілля стає, так би мовити, відчутним, (90, 396-397).

Прийом «оповідання лікаря» письменник неодноразово використовував у своїх новелах, що, вочевидь, було для нього принципово важливим, оскільки, завдяки такому « відстороненню», він одразу ж відкидав будь-які спроби провести паралелі між собою і героєм свого твору, ніби передбачаючи, що колись буде звинувачений у «патологічному еротизмі» . Імовірно, саме тому

новела «Волосся» і не потрапила «на перо» М.Нордау, адже вщент розбила б твердження науковця про Мопассана як психічно хвору людину, котра «зовсім чи майже зовсім перебуває у несамовитому стані ... і все, що відбувається у світі, відбивалося у хворому мозку нещасного так, як дозволяв стан його розуму» (102, 352). Проте, імовірно, була і інша причина, що пояснювала відсутність у «списку Нордау» і «Волосся», і інших новел Г. де Мопассана, в яких відвертий «хворобливий еротизм», фактично, ставав їх лейтмотивом.

Загальновідомо, що кумиром М.Нордау був відомий італійський психіатр, фундатор «антропологічної криміналістики» Ч.Ломброзо (1835-1909), котрому французький учений і присвятив свою головну працю – «Виродження», одним з фігурантів якої, що вже підкреслювалося, і став Г. де Мопассан: «Вельмишановний і дорогий учитель! Я присвячую цю книгу вам, аби з почуттям глибокого задоволення прилюдно засвідчити факт, що *без ваших робіт* ( виділено мною – О.О.) вона не могла бути написана. ... Я, ясна річ, не можу бути суперником вам, творцем потужної розумової течії нашого століття, але я можу брати приклад з вас і рухатися спокійно своєю дорогою, не звертаючи увагу на нерозуміння, злосливість і свідоме спотворення. Не відмовте, вельмишановний і дорогий учитель, і у подальшому у вашій прихильності глибоко вам відданому *Максу Нордау*» (102, 21-22).

З великою долею вірогідності можна стверджувати, що, говорячи про величезний вплив на свої наукові пошуки ідей Ч.Ломброзо, М.Нордау, передусім, мав на увазі класичну працю італійського ученого «Геніальність і божевілля. Паралель між великими людьми і божевільними» (1863). Однак, французький психолог у своїй посвяті, тим не менш, чітко артикулював, так би мовити, чинник множини – «*без ваших робіт*», що всі без винятку, вочевидь, були відомі М.Нордау. Серед них, виокремимо працю, яка значно поступається своїм «науковим резонансом» «Геніальності і божевіллю», проте посідає чільне місце у «бібліографії» Ч.Ломброзо – «Кохання у божевільних» (1889).

Приводом звернутися до цього дослідження стала низка новел Г. де Мопассана, що, певною мірою, могли б утворити своєрідний цикл, який, перефразувавши підзаголовок «Геніальності і божевілля» – «*паралель між*

великими людьми і божевільними», можна було б назвати «паралель між «еротико-патологічним» циклом Г. де Мопассана і працею Ч.Ломброзо «Кохання у божевільних», очевидність якої М.Нордау навряд чи міг заперечити.

Розвідка «Кохання у божевільних» являє собою «психопатологічний нарис», що в ньому було здійснено систематизацію, а по великому рахунку – типологію еротичних потягів у психічно хворих людей. Наводячи «психіатричну статистику» «божевілля від кохання», – а саме з неї Ч. Ломброзо розпочав своє дослідження, – і, апелюючи до власного наукового досвіду, одразу ж зробив важливе уточнення: «Я...гадаю, що кількість дійсних божевіль від кохання значно менше, ніж це показує статистика. І насправді, у своїй тривалій практиці, протягом якої мені судилося спостерігати багато тисяч божевільних, я навряд чи можу нарахувати дюжину таких випадків» (Л, 537). Показово, що кількість «еротико-патологічних» новел Г. де Мопассана, мабуть також, не виходить за межі десяти, проте їх емоційно-психологічний імпульс створює враження потужного циклу, що стимулює складні емоції та почуття.

Свого часу у монографії «Художня творчість: проект некласичної естетики» (2007), досліджуючи емоцію як естетичну проблему, ми зверталися до Мопассанової новели «Берта», що, вочевидь, належить до «еротико-патологічної» категорії творів письменника і, хоча посідає відверто маргінальне місце у його доробку, є однією з найбільш складних і яскравих у новелістичній спадщині митця. Проте не менший інтерес, у цьому зв'язку, викликає і, вже згадуваний, твір «Волосся», що дозволяє поміркувати з приводу очевидної зацікавленості Г. де Мопассана психопатологічною проблематикою на теренах еротичного потягу.

З одного боку, вона – імовірно, стимулювалася специфікою його художнього мислення, а з іншого, – давала всі підстави говорити про «дослідницький потенціал» цього твору, в якому письменник здійснив інтерпретацію «м'якого варіанту» некрофільського комплексу, що його, як крайній вияв «статевої психопатії», розглядав Ч.Ломброзо у книзі «Кохання у божевільних».

Цю форму, підкреслював дослідник, «наука відмежовує від злочину, і в якій ( формі – О.О.) кохання знаходить задоволення лише в обіймах трупа. Це – *некрофіломанія*» (67, 547). У новелі Г. де Мопассана відсутній будь-який натяк на подібну «патофізіологію», адже волосся померлої жінки стають лише приводом до складних хворобливих фантазій героя, котрий, усвідомлюючи, що вона покійниця, уявляв її, тим не менш, як живу: «Вона – Покійниця, Прекрасна Покійниця, Обожнювана, Таємнича, Невідома – поверталася до мене кожен ніч» (82, 402). Проте, окрім наявності некрофільського начала як такого, несподівана внутрішня паралель простежується між новелою Мопассана і конкретним аспектом праці Ч.Ломброзо.

Наводячи жахливі приклади некрофіломанії, дослідник виокремив історію одного божевільного, котрий, у доволі своєрідний спосіб, робить натяк про «майбутній злочин», а саме – пише страшні вірші. Це зумовлює вихід італійського ученого у, так би мовити, естетичний вимір «некрофільського дискурсу», і, хоча він особливо не артикулює його, тим не менш, констатує як незаперечний факт.

«Поетичний момент», вводить у свою «некрофільську новелу» і Г. де Мопассан. Його герой, перебуваючи у мареннях про Прекрасну Даму, мимоволі пригадує «Баладу про дам колишніх часів»: «І вірші Війона, ніби ридання, які підступили до горла, напрошувалися мені на уста» (82, 401). Імовірно, такий прийом був потрібний Г. де Мопассану задля акцентуації на чиннику минулого, романтизований зміст якого відтворюють рядки твору видатного поета доби середньовіччя, розчиняючи в такий спосіб «некрофільський комплекс» героя новели. Однак, збіг між зв'язком «*некрофіломанія – фрагмент віршів*», що його у розвідці «Кохання у божевільних» виявляє Ч.Ломброзо, і зв'язком «*некрофілія – фрагмент поетичної балади*», що його вибудовує у новелі «Волосся» Г. де Мопассан, видається доволі показовим, стимулюючи у майбутньому поміркувати з приводу потенціалу психолого-естетичного чи естетико-психологічного паритету у дослідженні цього складного явища.

Систематизуючи різновиди еротичних потягів у божевільних, Ч.Ломброзо виокремлював ще одну складну форму, яку визначав як

«зоологічне кохання». Наразі учений кореспондує матеріали із своєї лікарської практики з ретельно відпрацьованим історичним фактажем, що так само дає підстави для відповідних узагальнень: « Всім відоме кохання Калігули до свого коня, який став під його покровительством сенатором..., але небагато кому відомо, що граф *ді Мірандола* залишив у 1821 році весь свій статок рибі, а *Borscey* заповів 25 фунтів стерлінгів чотирьом своїм собакам» (67, 557). Вражаючий психо-патологічний експеримент здійснює у новелі «Божевільний?» і Г. де Мопассан, значно ускладнюючи цю форму еротичної патології, завдяки несподіваному образно-емоційному рішенню твору.

По великому рахунку, означена новела актуалізує звернення і до, імовірно, засадної у спадщині Ч. Ломброзо, концепції – психології злочинця, про яку йтиметься далі, адже вже з перших рядків твору Г. де Мопассан вибудовує своєрідну тріаду: *ревнощі – божевілья – злочин*, сутність якої, на рівні своєрідного самоаналізу, намагається розкрити герой твору: « Чи божевільний я? Чи тільки ревную?... Я здійснив безумний вчинок, акт шаленого божевілья. Це так, але душили мене ревнощі. ... зганьблене кохання... – ... хіба всього цього недостатньо, щоб спонукати нас здійснювати злочини і безумності» (93, 61).

Сповідальне начало, що ним просякнуте кожне слово цього зізнання, проходить крізь всю новелу, дозволяючи героєві розповісти, швидше, не історію одного кохання, а історію однієї пристрасті, що, зрештою, завершилася історію одного злочину.

Охолодження коханої жінки, яке раптом починає відчувати герой новели, згодом провокує його шалені ревнощі, досягаючи кульмінації під час її зізнання: «Чоловіки навіюють мені відразу». І це була правда», – підтверджує він (93, 63). Тож своїм супротивником герой вважає... коня і як зраду коханки сприймає її прогулянки верхи: « Ні, я не міг помилитися: це було те саме! Вона здавалася поза себе від радості, кров прилила до її щік, у погляді було божевілья; нерви її тріпотіли в самотній і несамовитій насолоді від стрімкої швидкості скакання» (93, 65). Трагічна розв'язка цієї історії завершується подвійним вбивством: «... коли він ( кінь – О.О.) спробував вкусити мене, я

вклав йому у вухо пістолет і застрелив його ... як чоловіка..., і коли вона знову кинулася на мене, випустив другий заряд їй у живіт. Чи божевільний я скажіть?» (93, 64).

Принагідно зазначимо, що «конкурентом» Ч.Ломброзо у дослідженні природи цих патологічних стосунків, спровокованих пристрастю до тварини, був не тільки Г. де Мопассан, але й великий співвітчизник і попередник письменника – О. де Бальзак. У його спадщині є твір, який не входить до, сказати б, «офіційного переліку» – новела «Пристрасть у пустелі» (цей майже невідомий твір пережив фактичну «реанімацію» завдяки його екранізації Л.Куррьє у 1997 р.), що в ній на тлі єгипетської війни розгортається дивна історія стосунків між солдатом армії Наполеона і самкою леопарда, яка, навіть, перевищує експеримент «по той бік кохання і пристрасті», що його здійснює Г. де Мопассан.

Задля відтворення складної динаміки сюжету свого твору Мопассан використовував різноманітні засоби, серед яких – особливо виокремимо один: головним поштовхом, що розпалюють героя і, кінець-кінців, доводять до божевілля, стає зміна «кольорової палітри» очей його коханої жінки. Вони, «ніби викликаючи у мене жадобу, примушували ... відкривати рот. Опівдні вони були сірими, у сутінках – зеленуватими і на сході сонця – блакитними. Я не божевільний: присягаюсь, що в них було три кольори. У години кохання вони були синіми... з розширеними зінницями».

Цей прийом, на нашу думку, може бути «винесений» за межі конкретної новели і кооптований у більш широкий естетико-психологічний контекст тлумачення «кольорової символіки». Адже, починаючи від відомої праці Й. Гете «Психологія кольору», означена проблема доволі часто поставала у розвідках провідних представників європейського культуротворення другої половини XIX – початку XXI ст. – В.Ван-Гога, Е.Мунка, В.Кандинського, бр.Гонкур, З.Фрейда.

Проте «кольорові експерименти» були непоодинокими і у творчості Г. де Мопассана, зокрема – у ще одній його новелі, яка, формально, має вельми прозаїчну назву – «Справа про розлучення». Однак, вона, безсумнівно, також

належить до «еротико-патологічного циклу» письменника, котрий подібним чином відтворює божевільні марення свого героя, що пов'язані із пошуком ідеальної жінки: « Я, здається, знайшов. У всьому її обліку є дещо ідеальне. ... Очі у неї блакитні. Тільки блакитні очі можуть захопити мою душу. Всю жінку – жінку, яка живе в глибині мого серця, – я пізнаю по очах, тільки по очах. ... Яка це таємниця – око!.. ... Погляньте в блакитні очі жінки, в ці очі, глибокі, як море, мінливі, як небо, такі ніжні ... як вітерець, як музика, як поцілунок, і такі прозорі..., що крізь них видна душа, блакитна душа, яка дає їм колір... . Так, у душі колір погляду. Тільки блакитна душа приховує у себе мрію. ...» (83, 245).

При першому наближенні, процитований фрагмент, можна сприйняти не як марення психічно хворої людини, а як романтичне захоплення закоханого чоловіка. Однак змістовний контекст новели, вочевидь, засвідчує її психопатологічну спрямованість. Адвокат дружини героя, залучаючи до своїх аргументів його щоденник, пропонує судді ставитися до цього випадку виключно як до патологічного : « Справа, яку я маю захищати перед вами, відноситься скоріше до медицини, ніж до юриспруденції і являє собою швидше патологічний випадок, ніж правове питання» (83, 242). Головною причиною, що спонукала до розлучення стає глобальне розчарування чоловіка у дружині: « Поки я бажав її ідеально, вона була для мене мрією, нездійсненою і такою, що могла б здійснитися. З тієї миті, коли я обійняв її, вона стала лише тою істотою, яку використала природа, аби ошукати всі мої сподівання» (83, 246).

Цей фрагмент на емоційно-чуттєвому рівні викликає асоціації з однією з сюжетних ліній «Портрета Доріана Грея» О.Уайльда, а саме – з розчаруванням Доріана у юній актрисі Сибілі Вейн, яке він переживає під час перегляду вистави «Ромео і Джульєтта»: « Вона була чарівна, коли з'явилася на балконі у місячному світлі, – цього не можна було заперечувати. Але гра її була нестерпно театральна – і чим далі, тим гірше. Жести були штучні до безглуздості, вимовляла вона все з надмірним пафосом» (130, т. 1, 107). Саме це враження зумовлює страшне зізнання, що стане для Доріана Грея тим першим кроком, з якого розпочнуться жахливі зміни у його портреті: «... ви вбили моє кохання! Раніше ви хвилювали мою уяву, – тепер ви не викликаєте в мені ніякого інтересу. Ви мені просто

байдужі. Я вас полюбив, тому що ... бачив в вас талант, тому що ви втілювали в життя мрії великих поетів, наділяли у живу, реальну форму безтілесні образи мистецтва. Ви виявилися лише ... обмеженою жінкою. ... ви для мене ніщо. Я не хочу вас більше бачити» (130, т. 1, 111).

«Портрет Доріана Грея» побачив світ у 1891 р., новела Г. де Мопассана «Справа про розлучення» вийшла друком у 1886 р. Отже, цілком імовірно, О.Уайльд міг знати про неї, однак ми ніколи не зустрічали будь-яких свідчень англійського письменника на цей рахунок. Припустити свідоме «замовчування» такого факту, навряд чи можливо, зважаючи на відвертість, з якою О.Уайльд визнавав «стимули», що надихали його до створення «Портрету Доріана Грея». Серед них, у першу чергу, він виокремлював роман французького письменника Ж.Гюїсманса «Навпаки», що дає підстави говорити про продуктивність культурного діалогу на франко-англійських теренах. Однак – найголовніше, – асоціації, що викликають твори Г. де Мопассана і О.Уайльда, варто інтерпретувати як вияв паралелізму у художньому мисленні двох видатних митців, естетичні орієнтири яких завжди тяжіли у бік морально-психологічних провокацій.

Як ми вже підкресливали, у дослідженні Ч.Ломброзо «Кохання у божевільних», іноді «фігурують» конкретні історичні постаті, що їхні історії хвороб учений залучає задля «підсилення» свого фактажу. До подібного прийому вдався і Г. де Мопассан, чітко провівши паралель між вигаданим фігурантом у «Справі про розлучення» і реальною особистістю – Людвігом П Баварським, котрий, як відомо, увійшов в історію як король-естет, котрий прагнув і, багато в чому досяг своєї мети, створити Царство Краси. Можна, навіть, зробити припущення, що саме історія божевільного короля, якого було усунено від влади у тому самому 1886 р., коли вийшла друком новела, і надихнула Г. де Мопассана до цього несподіваного «художнього експерименту».

Свій виступ у суді адвокат дружини героя розпочинає з оприлюднення фрагментів його щоденника, коментуючи які, проводить чітку паралель між цим «нешасним божевільним» і Людвігом Баварським: « ... тут є багато



спільного з божевільням нещодавно померлого ...дивакуватого короля, котрий платонічно керував Баварією. *Цей медичний випадок я назвав би поетичною манією* ( виділено мною – О.О.)» (83, 243).

Наразі акцентуємо увагу на блискучій ідеї Г. де Мопассана дати «естетичне» визначення «медичному випадку» Людвіга II, що в ньому виявилось прагнення короля Баварії до своєрідного синтезу мистецтв: « У розкішній місцевості ... він побудував справжні феєричні палаци. ... за допомогою театральної бутафорії створив у своїх дивовижних маєтках штучні обрії, обмани зору, ... казкові царства ... ..вночі при справжньому місяці, озера освітлювалися ... чарівним електричним світлом. Цими озерами плавали лебеді і ковзали човни, а у цей час душу ... божевільного короля п'янів оркестр, до складу якого входили кращі артисти світу» (83, 243) .

Наразі зробимо припущення, що саме цей *історичний факт*, що, безпосередньо, був пов'язаний із *фактом медичним*, художнє мислення Г. де Мопассана перетворило на *естетичний факт* – новелу «Справа про розлучення» В ній, так само, *медичний факт* – хворобливий еротизм героя – досягає своєрідної *естетичної* кульмінації у шоковому зізнанні. Письменник подає його у завершальній частині твору, що вимагає цитування, хоча б у скороченому форматі: «У мене є оранжерея, куди не входить ніхто, окрім мене і садівника. Я прокрадаюсь туди, як у місце таємних насолод. З початку йду високою скляною галереєю, ніж двома рядками заплющених, напіввідкритих чи розпущених вінчиків ... . Вони посилають мені перший поцілунок. Але ці квіти, що прикрашають собою місце перед дверима моїх таємних пристрастей, не фаворитки мої, а тільки служниці. ... В кінці цієї високої галереї три замкнені двері. Я можу зробити вибір. У мене три гареми. Найчастіше я заходжу до орхідей... . Ці загадкові діви приходять до нас з болотних країн, спекотливих і хворобливих. Вони привабливі як сирени... . Вони схожі на метеликів, з величними крилами, з тонкими лапками, з очима! Так, у них є очі! Вони дивляться на мене. ... Їх чересла розширюються... відкриті для кохання і більш привабливі, ніж будь-яке жіноче тіло. ... Чи хочуть вони ... прилетіти до мене? Ні, це серце моє *вирує нам ними, як містичний чоловік, котрий вимучений*

коханням. ... Іноді мене охоплює пристрасть до однієї з них... . І я залишаюсь з нею палкий, тремтячий, змучений, оскільки знаю, як близька її смерть, адже бачу, що вона в'яне, поки я оволодіваю нею... ( виділено мною – О.О.)» (83, 247-248).

Заключне слово, яке адвокату дає Г. де Мопассан, також потребує стислого цитування: « Пристойність, панове судді, не дозволяє мені повідомити подальші дивні зізнання цього збоченого мрійника і божевільного. Гадаю, що тих фрагментів, які я запропонував вашій увазі, буде достатньо, аби гідно оцінити цей випадок душевної хвороби, – хвороби, що в нашу епоху істеричних схиб, **виродження** і розпаскудження далеко не така рідкість як видається ( виділено мною – О.О.)» (83, 248)..

Висновок, який письменник вкладає в уста героя новели, із вражаючою точністю передбачає засадний теоретичний орієнтир М.Нордау, перетворюючись, у свою чергу, на своєрідний бумеранг. Адже , концепцію **виродження** психолог безпосередньо екстраполює на персоналію і творчість Г. де Мопассана, роблячи його одним з головних фігурантів своєї сенсаційно-скандальної розвідки. Проте паралелі, що простежуються між, так би мовити, художніми та теоретичними інтересами французького письменника і французького ученого пов'язані тільки з одним психічним явищем – виродженням, тоді як перетини між мистецькими і науковими орієнтирами Г. де Мопассана і Ч.Ломброзо виявляються не тільки значно ширшими, але й, взагалі, дають підстави говорити про дивовижний «ефект співпадіння», що його зумовлюють певні новели французького письменника і праця італійського дослідника – «Жінка злочинниця, повія і нормальна жінка».

Наразі зазначимо, що протягом кількох останніх десятиліть в українській естетиці, культурології, а, особливо, мистецтвознавстві доволі виразно простежується тенденція дослідження впливу певних теоретичних концепцій на художні пошуки провідних митців. Цей орієнтир, безсумнівно, має реальне підґрунтя, зважаючи на показові факти діалогу між виданими ученими і практиками мистецтва, що мали місце в історії європейської культури другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст.

Проте слід підкреслити, що іноді прагнення віднайти подібні паралелі виявляється, більш, ніж штучним, невідповідним часовим параметрам та особливостям художнього мислення митця, а отже – не є переконливим. При цьому ми жодним чином не наполягаємо на необхідності «документально» доводити слушність подібного паралелізму, зважаючи на особливу роль позасвідомого, інтуїтивного «включення» митця у певні культуротворчі процеси, що можуть, так би мовити, опосередковано стимулювати його інтерес до тої чи іншої ідеї і, зрештою, – призвести до її художньої інтерпретації.

Щодо персоналії Г. де Мопассана, доволі активно вивчаючи його публіцистику, а головне – епістолярій – ми не знаходили фактів, які б свідчили про його інтерес до доробку Ч.Ломброзо, котрий, як вже підкреслювалося, був його сучасником. Однак, кращим аргументом очевидності цих паралелей, вочевидь, є новелістика Г. де Мопассана, що переконливо засвідчує прагнення письменника художньо осмислити явище, систематизацію та узагальнення якого здійснив у праці « Жінка злочинниця, повія і нормальна жінка» ( 1893) Ч.Ломброзо ( у співавторстві з Ферраро). Принагідно зазначимо, що у сучасних перевиданнях цієї роботи її назва подається як «Жінка злочинниця і повія», що вносить відповідні купюри, а відтак – корегує її зміст.

Саме за таким принципом, а відтак – і під подібною назвою, на нашу думку, можна було б об'єднати у великий, а головне – багатоаспектний цикл – низку новел Г. де Мопассана, що, з одного боку, дозволяє виявити очевидні паралелі з основними концептами дослідження італійського психіатра, а з другого – черговий раз пережити незабутнє естетичне враження від творів видатного письменника.

У своєму дослідженні психіатр, як відомо, здійснив розгорнуту типологізацію цього явища, виокремивши, зокрема, сказати б, найбільш звичайний тип – випадкової повії, що його, як і всі інші типи, розглядає у вельми описовому форматі. Систематизуючи відповідні спостереження своїх колег, до позиції яких, упродовж всієї розвідки, він постійно апелює, Ч.Ломброзо, ніби аргументує, у такий спосіб, ключову ідею, що стає головним орієнтиром у дослідженні типу випадкової повії: «Не всі повії – морально

божевільні суб'єкти; інакше кажучи, не у всіх у них розпуста є пороком вродженим. Багато з них стають повіями лише через обставини, що склалися випадково (67, 409].

До них Ч.Ломброзо, передусім, відносить обман і зґвалтування, жебракування і дурні приклади, які зумовлюють втрату невинності, що відкриває шлях до випадкової проституції: « Багато дівчат морально падають і стають повіями через спокусу вийти заміж чи втрачають невинність в якійсь інший спосіб, наприклад, через зґвалтування. ... якщо вони вже втратили невинність, у них виникає уявлення, що все втрачено, що втрачену гідність вже ніяк не можна повернути, і вони мимоволі прагнуть виявити якомога більші вигоди із свого нещасного становища. Таким чином, вирішальним моментом тут є не тяжіння до розпусти, а звичайний випадок» (67, 418).

Наразі зазначимо, що всі ці обставини, які виокремлює Ч.Ломброзо, доволі часто стають сюжетною основою багатьох новел Г. де Мопассана. Однак письменник не так вже часто доводить їх до, сказати б, крайнього вияву, тож творів, у яких це явище розглядається безпосередньо, не так і багато. Свідомо відмовляючись від хронологічного підходу, ми зосередимося на найбільш яскравих у «змістовно-концептуальному» плані новелах митця, серед яких, імовірно, найбільш традиційною, проте, водночас, і найбільш показовою, є новела з вельми красномовною назвою « Одіссея повії».

Говорячи про її традиційність, ми маємо на увазі повну відповідність цього твору всім параметрам випадкової проституції, які були визначені італійським психіатром і процитовані нами вище. Що ж стосується показовості даної новели, увагу привертає час її виходу друком у «Жиль Блас» – 1883 р., тобто рівно на десять років раніше, ніж побачила світ праця Ч.Ломброзо.

Відтак, не маючи уявлення про засадні критерії цього типу проституції, визначені психіатром Ч.Ломброзо, письменник Г. де Мопассан, більш, ніж вірогідно, спираючись і на, так би мовити, усталені факти, і факти власного життєвого досвіду, вибудував новелу у форматі сповіді жінки, котру обставини життя примусили стати повією. При цьому письменник розширив «коло звичайних випадків», що, накладаючись один на одне, загострювали сповідальне

начало, яким просякнутий цей твір. Його кульмінацією стає чергова відвертість повії, що балансує на межі трагікомічного. Оповідуючи про свої злигодні, вона, зокрема, згадує старого суддю, котрий на неї заглядався: « Я пішла до нього, – зізнається героїня новели. І не схибилла. ... Потім у мене відбулося осяяння. Я подумала: « З молодими, звичайно, приємніше, весело, та що з них візьмеш! Старі – інша справа» (88, 466). Це «осіяння», певний час, мало вельми позитивні наслідки: « Кожного ранку мені потрапляли на гачок два-три стареньких, і всі вечори у мене залишалися вільними. Це був найкращий для мене час. ... Але що поробиш, спокійного життя довго не буває. На своє нещастя, познайомилася я з одним багатієм з вищого світу. Якийсь голова, було йому років сімдесят п'ять, не менше. Якось ввечері він повіз мене у ресторан за місто. І занадто дав собі волі, розумієте! За десертом він помер. Мене протримала три місяці у в'язниці» (88, 467).

Вочевидь, у новелі «Одіссея повії» для Г. де Мопассана, передусім, важливими є причинно-наслідкові чинники, що, зрештою, зумовили складну долю його героїні, які, тим не менш, дозволили йому виявити у трагічності цієї ситуації комічний вимір. Показово, що письменник наразі фактично обходить один принциповий момент, який неминуче постає у зв'язку з осмисленням явища проституції – її, так би мовити, фінансовий чинник. У цьому зв'язку слід зауважити, що саме з нього Ч.Ломброзо виводить важливу рису характеру повії, щоправда йдеться про тип, так званої, вродженої повії – жадібність, яку, переважно, розглядає в історичному контексті.

Аналізуючи твори Г. де Мопассана відповідного спрямування, варто зазначити, що цей аспект проблеми практично не цікавив письменника. Виняток, по великому рахунку, складає одна його новела – «Біля ліжка» (її сюжет, став основою для фільму Л.Вісконті «Робота»), що досить умовно може бути віднесена до означеного циклу, проте, в якій, формально, йдеться про «грошовий аспект» проституції, що вкрай несподівано інтерпретується письменником.

Ситуація адюльтера, примушує героїню у досить несподіваний спосіб помститися своєму чоловіку. Спочатку – вона розпалює в ньому ревності, а

потім робить йому «непристойну пропозицію»: « Давайте, милий мій домовимося. ... Я... залишаюся вашою дружиною, але дружиною вільною. Я збираюся прийняти ангажемент з другої сторони, натомість ви хочете, аби я віддала перевагу вам. Я погоджуся, але ... за таку саме ціну. ... візьмемо середню, помірковану... . П'ять тисяч франків на місяць... . Ну думайте. Ці гроші замість того, аби потрапити до якоїсь повійки котра витратить їх невідомо на що, залишаться у вашому ж домі, у вашому господарстві. А потім, хіба ... не цікавіше, не оригінальніше платити власній дружині? Незаконне кохання подобається тому, що воно коштує дорого, дуже дорого. Ви надасте нашому... законному коханню нові цінності, присмак розпусти, гостроту пікантних витівок... якщо будете оплачувати це кохання....» (94, 145-147).

Кульмінацією новели стає остаточний діалог подружжя, що, без перебільшення, є виявом високого комічного : « Граф стоїть кілька хвилин розгублено... і раптом кидає їй гаманець. – Бери негідниця. Там шість тисяч. Але тільки, чи знаєш... Графиня підбирає гроші, перелічує їх і млосо запитує: – Що? – Не звикай до цього. Вона сміється і підходить до нього. – П'ять тисяч щомісячно, пане, або я відправлю вас до ваших кокоток. І більш того, ... якщо ви залишитесь задоволеним... я буду вимагати від вас надбавки» (94, 148).

«Фінансове питання» «продажного кохання» Г. де Мопассан неминуче мав б порушити у новелі «Іветта», адже однією з його героїнь є розкішна і дорога куртизанка, проте для письменника наразі пріоритетною стає інша проблема – стосунки матері і доньки. Їх провокаційний характер і несподівані наслідки, які вони спричиняють, Мопассан, як завжди, вирішує блискуче, однак наразі ми згадали цю новелу письменника задля того, аби окреслити ще одну показову тенденцію в його творчості, що так само чітко виокремлювалася і у дослідженні Ч.Ломброзо та подавалася під назвою «материнська любов».

Симптоматично, що цей підрозділ розпочинається із демонстрації «негативного фактажу», який дозволяє ученому зробити висновок, що «кокотки, загалом найбільш погані матері». Серед спостережень італійського ученого одне, вочевидь, відповідає «формальному лейтмотиву» новели «Іветта»: « Дуже характерна обставина, що повія, котра досягла літнього віку,

завичай торгують своїми доньками і не розуміє, що, власне, є у цьому дурного» (67, 369).

У творі Мопассана мати-куртизанка спочатку обмірковує майбутнє своєї доньки: « Вже довгі роки, насолоджуючись коханням і розкішшю, вона старанно відганяла від себе все, що могло завдати їй турбот, неспокою чи неприємностей. ... Вона постійно відмахувалася від думки про майбутнє Іветти. ... Іветта, імовірно, піде стопами матері. Вона стане служницею кохання...» (85,180). Однак чистота і наївність доньки, а головне – її непередбачувана вимога: « Я хочу, щоб ми були порядними жінками», – ставлять її матір у вкрай складне становище і примушують дати Іветті своєрідний «майстер-клас»: « Ну так, я куртизанка. І що? Якби я не була куртизанкою, ти тепер була б куховаркою. ... Що ж таке? ... треба жити красою, чи жебракувати все життя... одне з двох» ( 85, 194).

Проте це жорстке «вербування» зумовлене щирою любов'ю і співчуттям матері-куртизанки до своєї доньки, котра « тільки ридма ридала, як дитина, яку б'ють». Вона і сама «здригнулася від болю, розкаяння... жалю і також заридала» (85, 195). Подальший розвиток подій новели, що відверто балансує на межі трагічного, формально завершується перемогою кохання чоловіка і жінки. Однак фактично – йдеться про щиру материнську любов куртизанки до своєї дитини, що, вочевидь, суперечить статистиці, до якої апелює Ч.Ломброзо.

Водночас, в інших творах Г. де Мопассана простежуються і своєрідні перетини із тлумаченням психіатром «материнської любові» у повій. Так, майже суголосним його твердженню, що навіть найбільш аморальна жінка має сентимент до дитини, оскільки в ній « завжди ще жевріє іскра материнства» (67, 370), є Мопассанові новела «Заклад Тельє».

Власниця будинку розрусти бере своїх дівчат на урочистість племінниці, про яку всім клієнтам повідомляється у доволі неочікуваній об'яві: «Зачинено з приводу першого причастя». Кульмінацією цього твору, що, як і переважна більшість новел Мопассана, постійно балансує на межі трагікомічного, активізуючи моральні провокації, стає апофеоз таїнства причастя, яке викликає несподівану реакцію всіх мешканець «Закладу Тельє»: « ... Роза... несподівано

згадала свою мати, церкву у рідному селі, своє перше причастя... і заплакала. ... Як кинута іскра..., так ридання Рози та її подруг, миттєво заразили весь натовп. Чоловіки, жінки, старі, молоді хлопці... – всі ридали ридма, а над їхніми головами, здавалося вирувало щось надлюдське..., дивовижне дихання... всемогутнього створіння» (84, 270-271).

Водночас, у новелістиці Г. де Мопассана є твори, котрі демонструють очевидні перетини із «негативною статистикою» «материнського питання» представниць давньої професії, оперуючи якою Ч.Ломброзо, зокрема, наводить приклади, коли «мати, типова повія, залишала своїх дітей напризволяще, аби... підшукати собі коханців» (67, 368). Їх показовим «літературним підтвердженням» стає новела Мопассана «Шафа», «морально-психологічною кульмінацією» якої виявляється страшне відкриття чергового клієнта повії: «Несподівано у кімнаті роздався страшний шум. ... Вочевидь, хтось впав, потім підвівся і обмацував руками стіну. ... Я пішов ... до дверцят стінної шафи... смикнув ними... і побачив маленького хлопчика. ... Побачивши мене він протягнув руки до матері і заплакав: – Я не винний, мама... . Я заснув і впав. Збентежена і засмучена, вона заговорила голосом, який зривався: – Як мені бути?... Коли у мене нікого немає, він спить зі мною у ліжку. Якщо приходять на годину чи дві, він абсолютно може перечекати у шафі і сидить там тихенько, адже він знає, що так треба. А коли залишаються на всю ніч ..., йому важко спати на стільці, спина затікає... Вона гнівалась, ставала жорстокішою, голосила. А хлопчик продовжував плакати. Нещасна дитина., яка виросла у холодній темній шафі, дитина, котра лише зрідка могла зігрітися у іноді порожньому ліжку» (95, 417).

Проте своєрідним камертоном до підрозділу «материнська любов» стає твердження Ч.Ломброзо, що «ознакою морального божевілля вроджених повій, яке до цього часу не здобуло своєї належної оцінки, є повна відсутність у них материнських почуттів, що ставить їх в один ряд з вродженими злочинцями» (67, 367). У процитованому висновку ученого доволі чітко виявляються три самостійні концепти: по-перше – обґрунтування, сказати б, природи цього явища, по-друге – констатація факту відсутності у повій материнського почуття



як такого і по-третє – питання, так би мовити, типологічної спорідненості. Перше і третє положення викликають і інтерес, і спонукають до дискусії.

Як ми вже відзначали, праці Ч.Ломброзо є доволі специфічними і, переважно, ґрунтуються на репрезентації широкого фактажу, що, іноді, призводячи до вкрай тенденційних узагальнень і висновків, значно частіше залишаються на рівні безпосередньої констатації. З одного боку, величезний матеріал, який дуже ретельно опановує дослідник безсумнівно викликає повагу до його працездатності, однак з другого – описовість, що відверто превалує в цих розвідках, викликає чимало питань стосовно правомочності і його теорії взагалі, і окремих аргументів зокрема. Це, наприклад, стосується твердження Ломброзо про «моральне божевілля вроджених повій», наслідки якого, у тому числі, зумовлюють «відсутність материнських почуттів».

Навіть на поверхневому рівні стає зрозумілим, що визначення «моральне божевілля» зумовлює вихід по-перше – у психологічну чи, швидше – психіатричну галузь, а по-друге – в етичну проблематику. Проте поєднання цих підходів видається вкрай проблематичним, оскільки, взагалі навряд чи коректно виявляти моральний аспект у діях божевільної людини, адже розпад психіки робить її, так би мовити, вільною від будь-яких моральних імперативів.

Стосовно другої частини положення Ч.Ломброзо – «відсутність материнських почуттів», які спричинені «моральним божевіллям вроджених повій», що ставить їх на одну сходинку із «вродженими злочинцями» – теоретичний аналіз, більш, ніж вирогідно, виявить серйозні протиріччя, а можливо – і взагалі алогічність цієї концепції. Проте Ч.Ломброзо, вочевидь, має блискучого адвоката своєї позиції серед практиків мистецтва – Г. де Мопассана, котрий рівно на десять років випередив твердження італійського психіатра, трансформувавши їх у площину образної системи однієї із своїх найбільш жахливих і яскравих новел – «Мати потвор».

Історія «мерзеної баби», «справжнього диявола», котра «кожний рік ... свідомо народжує потворних дітей, огидних, страшних монстрів і продає їх власникам паноптикумів» (87, 461-462) є блискучим прикладом «моральної провокації», до якої, черговий раз, вдається Г. де Мопассан. З «натуралістичною

відвертістю» він описує «процес дітовиробництва», що його здійснює Чортовка: «... вона навчилася надавати різноманітної форми своїм потворам, залежно від тиску, якому піддавала їх під час вагітності. Вона народжувала і довгих і коротких; деякі були схожі на крабів, деякі – на ящірок. ...Правосуддя намагалося втрутитися, але нічого не вдалося довести. Її залишили у спокої, і вона продовжувала виробляти потвор» (87, 465).

Важко сказати, чи спирався Г. де Мопассана на якісь реальні факти, працюючи над своєю новелою, чи цей літературний експеримент стимулювала могутня фантазія великого письменника. Так само, як важко відповісти на питання: чи знав Ч.Ломброзо новелу «Мати потвор» і чи не стала вона, окрім його багатого дослідницького досвіду, тим рішучим аргументом, що спричинив написання роботи «Жінка злочинниця, проститутка і нормальна жінка»?

Як ми вже зазначали, широкий інтерес до спадщини Ч.Ломброзо, значною мірою, був спричинений дослідженням «Геніальність і божевілля», проте не менш «резонансне» місце у його доробку, безсумнівно, посідає праця «Людина винна» (1876). Більш відома під назвою «Злочинна людина», вона, власне, і визначила його статус як провідного європейського психолога-криміналіста.

Концепція *homo delinquent* – людина винна, – що покладена в основу цього дослідження, як відомо, дала підстави науковцям вважати Ч.Ломброзо фундатором нового напрямку в галузі психології та психіатрії – антропологічної криміналістики. Проте наш інтерес до спадщини ученого взагалі і «Злочинної людини» зокрема, передусім, стимулювався аналізом літературних експериментів Г. де Мопассана, що, як неодноразово підкреслювалося, багато у чому були суголосними засадам позитивістської естетики, а відтак – і його літературної модифікації – натуралізму.

Ми дозволили собі черговий раз артикулювати цей момент, оскільки концептуальна спрямованість означеної праці Ч.Ломброзо виявляє більш, ніж показові перетини із засадними принципами теорії головного характеру І.Тена, що ґрунтувалася на тріаді раса, середовище, момент. Досліджуючи «головний характер» «людини винної», Ч.Ломброзо, як відомо, обстоював необхідність урахування багатьох складових: і суто антропологічних – форма черепу, колір

волосся, розріз очей тощо; і суто фізіологічних – спадковість, віковий чинник, особливості харчування та ін.; і патологічних – психічні захворювання, і стимулюючих – алкоголь, тютюн, наркотичні засоби; і, так би мовити, соціально-політичних – рівень освіти, суспільний статус тощо. Проте у концептуальній логіці Ч.Ломброзо всі ці фактори є, так би мовити, причинно-наслідковими, тоді як фундаментом його теорії, окрім, ясна річ, *філонеїзму* – афектовано-хворобливого прагнення до всього нового, що, власне, і визначає природу «вродженого злочинця», основоположними є класичні тенівські чинники: раса, середовище і момент. Саме вони та їх похідні – пори року, кліматичні катаклізми, на думку Ч.Ломброзо, і формують чотири основні типи злочинців: *душоуб, крадій, гвалтівник, злодюжка*.

У типології, яка була запропонована ученим, крадій і злодюжка, імовірно, є «найбільш м'якими» варіантами, тож можна припустити, що італійський криміналіст ніби «розчинив» ними два найстрашніші типи вроджених злочинців – душоуба і гвалтівника, образи котрих, переважно, і виникають на сторінках творів Г. де Мопассана.

Серед великого масиву спадщини письменника ми, насамперед, виокремимо новелу «Сповідь» (1884), в якій осмислюється один з найстрашніших злочинів – дітовбивство. Наразі зазначимо, що Ч.Ломброзо досліджував його у різних контекстах своєї концепції, проте вже у першому параграфі – «Метеоричні і кліматичні впливи» першого розділу монографії «Етіологія злочинів», він визначив безпосередню залежність дітовбивств від пори року. Зокрема, учений був переконаний, що кількість незаконних народжень припадає на зимові місяці і саме у зимові місяці, на його думку, збільшується кількість дітовбивств. Така залежність, акцентована Ч.Ломброзо, показовим чином, визначила зміст новели Г. де Мопассана «Сповідь» ( 86 ).

Принагідно зазначимо, що сповідальне начало – у форматі заповіту, щоденника, листа – ставало основою багатьох творів письменника. Тож і цього разу він розпочинає свою оповідь із сповіді «чесної, порядної людини», як її характеризує Мопассан, що його заповіт виявляється страшним зізнанням у скоєному злочині: « ... дорогі мої діти, я не міг би спати спокійно вічним сном,

якби ... не сповідався вам у злочині, що все життя краєв мою совість» (86, 454). Письменник примушує свого героя більш, ніж відверто розповісти про «гріх молодості», наслідком якого стало народження дитини, що аж ніяк не відповідало його подальшим життєвим планам: « ... я відчував, як зростає в мені ненависть до мого сина, до цього галасливого живого шматочка м'яса, котрий став у мене на дорозі» (86, 456). І далі, гідно конкуруючи, а, по великому рахунку – відверто перевершуючи «статистичний фактаж» Ч. Ломброзо, Г. де Мопассан силою своєї неперевершеної образності описує зародження злочину, обґрунтовуючи паралельно і психологію злочинця, котрий його скоїв: « Був грудень. Було страшенно холодно. ... Моя коханка щойно поїхала ... я тихо увійшов до кімнати, де спала дитина. ... ця потвора, цей зародок, ця нікчема... Пам'ятаю..., що серце у мене страшенно билось. ... Я перебував у тому стані ... лихоманки, коли людина не віддає собі звіту у своїх діях, втрачає здатність керувати своєю волею. Я обережно підняв ковдру, що покривала тіло моєї дитини ... і побачив, що він лежить абсолютно оголений. Тоді я дуже тихо підійшов до вікна і відкрив його. В кімнату увірвалося, ніби вбивця, морозне повітря. ... Моє серце раптом ...сповнилося... любов'ю до цього бідного *невинного* ( виділено мною – О.О.) створіння, котре я хотів вбити» (86, 456-458] ( показово, що через 8 років, злочин дітовбивства, скоєний аналогічним чином, стане фіналом роману Г.Д'Аннунціо «Невинний» (1892), який згодом – у 1976 – буде екранізований Л.Вісконті у його останньому фільмі) .

У складній структурі душоубства, що вибудував Ч.Ломброзо, увагу привертає і «зворотний варіант» дітовбивства – батьковбивство, досліджуючи яке учений також акцентує на чиннику незаконнонародженості і так само виявляє залежність цього типу злочину від кліматичних умов взагалі і пори року зокрема. Так, спираючись на статистику, італійський психіатр відзначав, що активізація батьковбивств припадає на літні місяці, передусім, на червень, підкреслюючи, таким чином, його «дзеркальність» зимовим місяцям, коли зазвичай скоюють дітовбивства.

У новелі Г. де Мопассана, яка наразі має більш, ніж конкретну назву – «Батьковбивця», час злочину чітко не фіксується, однак події, що описуються у творі, розгортаються, безсумнівно, не в зимові місяці. Проте головний наголос, який визначає весь зміст новели, повною мірою, наслідуює твердження Ч.Ломброзо щодо зв'язку батьковбивства із фактором незаконного народження. При цьому Г. де Мопассан пропонує його вельми неординарний варіант, трансформуючи ланцюг незаконнонародженість – батьковбивство з сфери психологічно/психіатричної: «Адвокат настоював на божевіллі. А як інакше можна було пояснити цей дивний злочин?» у сферу етичну, що, зрештою – зумовлює відкритий фінал цієї новели.

Фактично вбивство, яке у стані афекту здійснює підсудний, є, так би мовити, природною рефлексією на провину, а, по великому рахунку – злочин, що по відношенню до нього – незаконнонародженої дитини був скоєний його батьками: «Ви назвете це батьковбивством! Але хіба можна вважати моїми батьками цих людей, якщо самі вони вважали мене потворним тягарем, жахливою, ганебною плямою, якщо моє народження було для них нещастям...? Вони шукали егоїстичної насолоди, а у них народилася небажана дитина. Вони позбавилися цієї дитини. Настала і моя черга позбавитися їх» (91, 368).

При цьому підсудний зізнається, що коли він зрозумів, що багаті клієнти, яким він лагодив меблі – його батьки, він «кинувся до них з благанням...: Ви ж знаєте, що ви мої батьки. Один раз ви вже мене кинули, невже ви знову відштовхнете мене? Тоді, пане голово, він підняв на мене руку, – присягаюся вам гідністю, законом, республікою. Він вдарив мене, я схопив його за комірець., а він витяг револьвер. В очах у мене потемніло, я нічого більше не усвідомлював... і вдарив його, вдарив з усіх сил. ... здається я вбив і її. Хіба я пам'ятаю, що робив у цю хвилину?» (91, 371)

У процесі аналізу «психолого-криміналістичного проекту» Г. де Мопассана науковець, неминуче, потрапляє у складне провокаційне поле, що зумовлене не тільки змістом новел письменника, не тільки кількісним чинником, але й, так би мовити, «тематично-клінічним» розмаїттям, яке може стати подразником до «дослідницької гігантманії». Тож, підключаючи

внутрішнього цензора, ми підводимо себе до необхідності поставити останню крапку у цій розвідці, проте наша концептуальна логіка не дозволяє нам оминати ще одну новелу – «Божевільний», яка, певною мірою, може вважатися «психо-криміналістичною» кульмінацією відповідного блоку новелістичної спадщини Г. де Мопассана.

Наразі акцентуємо, що у доробку письменника вже був твір з аналогічною назвою, який ми також розглядали у цьому ж підрозділі. Факт подібного збігу сам по собі є показовим, проте особливо симптоматичним видається інший момент – знак питання, який після слова «божевільний» у першому випадку поставив Г. де Мопассан. Саме він дав йому можливість фактичну історію страти через ревності подати виключно як клічний випадок, що тільки потребує уточнення, а відтак – питання стосовно ступеня психічного розладу чоловіка, який вбиває дружину.

В іншій новелі «Божевільний» письменник не ставить ніяких питань, оскільки вирок, що він виносить своєму герою зрозумілий фактично з перших рядків. Однак зміст цього твору провокує до розмислів щодо можливого варіанту його другої назви, яку стимулює, сказати б, міжвидовий мистецький контекст – «Слідство по справі громадянина поза всякими підозрами». Саме так назвав свій відомий фільм ( 1970 ) італійський режисер Е.Петрі, в якому показав «свідомі» і «демонстративні» злочини головного поліцейського міста, котрий дозволяє собі діяти абсолютно відкрито. Він жодним чином не боїться покарання, адже є «громадянином поза всякими підозрами».

Про такого саме громадянина, тільки на більш, ніж сімдесят років раніше розповів у новелі «Божевільний» Г. де Мопассан: «Помер голова однієї з вищих судових установ. ... Все своє життя він переслідував злочини і захищав слабких. ... і був найбільш суворим ворогом шахраїв і вбивць» (92, 65). Однак після смерті, він залишив сповідь-щоденник, в якому відверто розповів про своє справжнє життя і справжні бажання: «...пристрасть до знищення життя... імовірно найбільша з усіх пристрастей. ... убивати необхідно. ...Оскільки вбивство –

великий закон, закладений природою в серце живої істоти! Немає нічого більш прекрасного і почесного, ніж вбивати» (92, 86-87).

Розвиваючи свої розмисли, що ставали поштовхом для його подальших дій, суддя наголошував: «Життя людське не має жодної ціни. ... Яка дивна і солодка забава вбивати!... Я пішов гуляти у Вернський ліс. ... І раптом по дорозі мені на зустріч йшов ... маленький хлопчик. ... Жадоба вбивства п'янили мене, як алкоголь. Я наближувався до дитини повільно... І ось я схопив її за горло... і став душити... з усієї сили! Він дивився на мене очима сповненими жаху. ... Серце моє билосся, ха-ха. ... Повернувшись до дому, я прекрасно пообідав. Які це були дрібниці!» ( 92, 88 – 91).

Проте ще більш показовою є та частина зізнань героя новели, що стосується фактора « поза підозрою»: «Труп знайшли. Шукають вбивцю. Ха-ха!...Арештували двох злодюжок. ...Батьки прийшли поговорити зі мною. Вони плакала! Ха-ха!... Ще один. ...Я побачив рибалку, який заснув під вербою. ... Я взяв заступ ... і одним ударом розсік ... голову . О, як багато вилилося крові. ... Я відходив величною ходою. На мене варто було б подивитися! Ха-ха! ... У вбивстві звинувачують його племінника. ... Все місто переконане у цьому. Ха-ха! ... У засіданні суду головувати буду я. Смерть йому! Смерть йому! Смерть йому! ... Сьогодні ранком його гільйотинували. ...Це надало мені задоволення!» (92, 91-92).

Навіть тільки процитовані фрагменти новели дають більш, ніж чітке уявлення про про цей страшний «літературно-патологічний експеримент» Г. де Мопассана, який черговий раз підтверджує відомий афоризм З.Фрейда, що «при близькому знайомстві людина виявляється значно гірше того, що може уявити про неї найбагатіша фантазія».

Як свідчить новелістична спадщина Г.де Мопассана, письменник досить часто ставив своїх героїв у життєві колізії «по той бік добра і зла», що, вочевидь, і спричинило таке негативне ставлення до нього М.Нордау. Імовірно, якби психіатр був краще обізнаний з літературним процесом він би назвав Мопассана «проклятим письменником». Однак, він цього не зробив, тож «статус

проклятого» назавжди закріпився за іншим великим французом – Шарлем Бодлером.



## РОЗДІЛ 3. ЕСЕЇСТИКА ЯК ПРИКЛАД ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ ПРОЗИ:

### 3.1. Шарль Бодлер: есеїстка «проклятого поета».

У плеяді видатних французьких літераторів другої половини ХІХ ст. Шарль П'єр Бодлер (1821 – 1867) посідає особливе місце. У своїй творчості йому вдалося органічно поєднати поезію з есеїстикою та літературною критикою, захоплюватися живописом, створювати яскраві та виразні автопортрети, писати естетико-мистецтвознавчі статті. До того ж, Ш.Бодлер, з одного боку, насаджував серед своїх сучасників естетику дендізму, а з іншого, – неодноразовими епатажними вчинками свідомо шокував світ французької аристократії.

На нашу думку, реальний образ видатного поета в уяві сучасного читача можна створити, порівнюючи різні моделі його як зовнішньої, так і внутрішньої сутності, відтворені тими, хто або спілкувався з ним, або, глибоко розуміючи та оцінюючи його життєво-творчий шлях, зміг переконливо «реконструювати» цю непересічну особистість. Так, сучасник Бодлера, відомий поет, драматург та критик Теодор де Банвілль (1823 – 1891), котрий після його смерті опікувався перевиданням «Квітів зла», залишив наступні рядки, в яких був представлений досить показовий портрет двадцятилітнього поета: «Якщо можна назвати людину чарівливою, то найбільшою мірою це стосується Бодлера... Погляд його повний життя і думки... Упродовж того, як я слухав його швидко, витончену промову, мову справжнього парижанина, мені здавалося, що з очей моїх спадає пов'язка, що переді мною відкривається світ мрій, образів, ідей, величних пейзажів» (55, 5).

Наступні два десятиліття, тобто життєво-творчий шлях, пройдений Бодлером між 20 та 40 роками, різко змінюють його. Веніамін Левік (1907 – 1982) – дослідник творчості поета, – спираючись на хронологічний підхід, пропонує розглянути живописні портрети Бодлера, написані видатними митцями свого часу – Курбе, Мане, Дом'є, Фантен-Латуром – і подивитися як «страшно, як трагічно змінювався цей образ»: «Бодлер старіє, випереджаючи роки. Волосся його рано сивіє і рідшає. Обличчя покривається глибокими зморшками. Запалій рот набуває жовчний, саркастичний вираз. Оголений лоб

стає ще міцніше, ще вище. Очі з-під брів, що схожі на пасмо, дивляться пронизливо й лихо» (60, 5). Драматичність фізичного стану поета, котрий останні роки життя провів у Бельгії, показовим чином відтворює і наступна характеристика: «самотній, він переживає часті напади нестерпної нервової хвороби, яка завершилася паралічем та втратою пам'яті» (59, 325 – 326).

Якщо фізичний стан автора «Квітів зла» погіршувався, по суті, на очах його сучасників, то здатність «творити – створювати» була досить інтенсивною, хоча і «закутою» в обмежений естетико-художній простір. Формально, за два десятиліття активної творчої роботи Ш.Бодлер залишив після себе кільканадцять зразків естетико-мистецтвознавчих статей та есе, зміст яких атрибутує його як знавця живопису і критика, котрий здійснює глибокого персоналізований розгляд полотен різних авторів.

Як відомо, Бодлер був не лише співвітчизником, а й сучасником Шарля-Огюстена Сент-Бьова, котрий від середини ХІХ ст., як вже підкреслювалося, почав обґрунтовувати засади «біографічного методу». На нашу думку, відгомін ідей, на яких Сент-Бьов «побудував» власну концепцію, відчутний у низці робіт Бодлера, зокрема, у статті «Творчість і життя Ежена Делакруа», присвяченій творчості видатного французького живописця.

Літературознавці відзначають, що Ш.Бодлер досить рано почав писати вірші, хоча і не намагався їх друкувати: його перший поетичний збірник «Квіти зла» вийде друком у 1857 році. До нього поет включив вірш «Поховання проклятого поета», «ліризм» якого начеб то передбачає долю самого автора – «проклятого поета», місце поховання котрого на довгий час забудуть й «накриють печаллю»:

- |  |  |
|--|--|
| 1. Если тело твоё христиане,<br>Сострадая, земле предадут,<br>Это будет в полночном тумане,<br>Там, где сорные травы растут. | 2. И, когда на немую путину<br>Выйдут чистые звёзды дремать,<br>Там раскинет паук паутину<br>И змеёнышей выведет мать. |
| 3. По ночам над твоей головою<br>Не смолкать и волчиному вою<br>Будет ведьму там голод долить,                               | 4. Будут вопли её раздаваться,<br>Старичонки в страстях извиваться,<br>А воришки добычу делить. (17, 111)              |

Ми цілком свідомо винесли метафору «проклятий поет» як у назву

цього підрозділу монографії, так і повністю відтворили вірш Бодлера. Наразі наголосимо, що цей вираз неодноразово зустрічається в літературознавчих та естетичних розвідках і хоча формально-логічна структура «проклятий поет» не опрацьована за вимогами «строкої науки», проте ті, хто її застосовує, окрім Ш.Бодлера, вводять в означений контекст прізвища ще двох видатних французьких поетів – Поля Верлена (1844 – 1896) та Артюра Рембо (1854 – 1891).

На нашу думку, визначення «проклятий поет» слід розглядати як своєрідний життєво-творчий феномен, де життєвий аспект включає тяжкий фізичний стан поета, хвороби, алкоголізм, захоплення наркотиками, сексуальні збочення. Що ж стосується творчого шляху і Бодлера як предтечі символізму, і Верлена та Рембо – найяскравіших представників його першого етапу – вони, вочевидь, принциповим чином змінили спочатку європейську поезію, а – пізніше – культурну парадигму взагалі, і, значною мірою, вплинувши на становлення авангардизму, стимулювали естетико-художні експерименти на теренах експресіоністичного світосприймання.

Саме від принципово нової орієнтації Ш.Бодлера, закладеної ним у «Квітах зла», у простір європейської літератури прийшли не стільки нові теми, – зло, хвороба, смерть, тління, продажність, одержимість, спокута, – скільки нове ставлення до них: людина «оспівується» саме за вади та розпусти, а свідоме чи неусвідомлене нею моральне зло виступає її життєвою позицією.

Історико-культурну цінність, в окресленому контексті, має аналіз сутності поезії Ш.Бодлера, здійснений Жаном Кокто (1889 – 1963) – відомим драматургом, режисером, сценаристом, критиком та мемуаристом. На думку Ж.Кокто, серед багатьох «гріхів» поетів чи не найтяжчим в очах читачів стає «точність»: «Так, поет точний. Точність – прерогатива поезії. Після Бодлера публіка нарешті почала розуміти, що поезія – один з найбільш зухвалих способів висловити правду. Не існує зброї більш влучної, ніж поезія; і натовп захищається інстинктивно від яскравого світла, від прицільної точності її відвертостей, називаючи поета брехачем, а жвавість його розуму – парадоксом» (52, 7).

Акцентуючи, з одного боку, приналежність Ш.Бодлера до «проклятих поетів», найгірші риси яких він сконцентрував у собі, а з другого, приймаючи його як видатного поета, котрий примусив людину подивитися на себе «зі сторони», підкреслимо, що його есеїстика, по суті, немала внутрішніх протиріч, а була цілісною, виваженою і, беззастережно професійною. Водночас, вона має і одну – формально – хибну рису, а саме: автор багатьох коротких статей та начерків, Ш.Бодлер спеціально не артикулював жанр «есе», через що ті, хто вивчає спадщину поета, самостійно корегують жанрову приналежність його публікацій.

Оскільки і ми змушені йти цим шляхом, вважаємо за необхідне дати визначення поняттям «есе – есеїстика» – від лат. *exagium* – зваженість – та франц. *essai* – спроба, начерк: жанр філософської, літературно-критичної, публіцистичної та художньої літератури. «Есе – есеїстика – це твір невеликого об'єму з якогось окремого питання, написаний у вільній, індивідуально-авторській манері викладу» (144).

Слід завважити, що в теоретичній спадщині Ш.Бодлера ціла низка наукових розвідок, повною мірою, відповідає означеним вимогам – це невеликі літературно-критичні та публіцистичні твори, яким притаманний виключно авторський підхід і у переважній більшості вони присвячені живопису і тим яскравим персоналіям, котрі його створюють.

Аналіз есеїстики поета вимагає дотримання хронологічного підходу, оскільки – часто-густо – наступне есе органічно пов'язане з попереднім. Керуючись означеними настановами, звернемо увагу на нотатки з «Салону 1845 року», – першу теоретичну роботу, – що її Ш.Бодлер був змушений надрукувати під тиском вкрай нужденного матеріального стану, коли мати і вітчч вирішили утвердити над ним судову опіку. На той час йому було двадцять чотири роки, він майже повністю витратив батьківський спадок і, за словами В.Левіка, отримав страшний удар по власному самолюбству – «удар, який він сприйняв вкрай тяжко і завжди відчував як ганьбу, оскільки опіка була довічною» (60, 6). Відтак, стимулом до теоретичної роботи для Ш.Бодлера стала «грошова залежність від родини». І як це не парадоксально – гульвіса, розпусник,

марнотратець, скандаліст, котрий не мав професійної підготовки, від першої публікації привернув до себе увагу і досить швидко виявився провідним художнім критиком на французьких теренах 40 – 50-х рр. XIX ст.

Тож першою публікацією Ш.Бодлера став огляд живописних творів, що експонувалися у «Салоні 1845 року», який відкрився 15 березня в Луврі. Важливо підкреслити, що він сам доволі критично поставився до свого першого теоретичного досвіду, вважаючи його наслідувальним, і знищив більшу частину тиражу. Оцінюючи художньо-критичні шукання майбутнього поета в проекції часу, слід визнати, що у свої двадцять чотири роки він був занадто вимогливим до себе, оскільки матеріал «Салону 1845 року» не лише має досить логічну структуру, заявлені проблеми концептуалізуються за основними вимогами науково-дослідницької роботи, а й об'єднує низку тематично споріднених есе. Спираючись на такий саме принцип, ним будуть «побудовані» і огляди інших «Салонів»: 1846, 1855, 1859 років. Окрім цього, теоретична спадщина Ш.Бодлера містить окремі есе, які мають самостійний характер, не обумовлені певною мистецькою подією, а відбивають особистісний, суто індивідуальний, естетико-художній смак їх автора

Зміст «Салону 1845 року» визначають шість есе, об'єднаних проблемою жанру, яка спонукає Бодлера акцентувати увагу на специфіці його функціонування в образотворчому мистецтві, що, на думку поета, є наріжною для цього виду мистецтва. Спираючись на аналіз таких жанрів як історичний живопис, портрет, пейзаж та малюнок він намагається обґрунтувати ту тенденцію розвитку французького живопису, що є найвиразнішою в умовах середини XIX ст.

При цьому Ш.Бодлер порушує питання щодо визначення ролі критики в розвитку мистецтва, приділяючи окрему увагу скульптурі та жанровому живопису, який він свідомо не включає до переліку традиційних жанрів, уникаючи, таким чином, необхідності здійснювати порівняльний аналіз «жанр – жанровий живопис», що в 1845 р. непрофесійному мистецтвознавцю було б вкрай важко зробити, адже проблема естетико-художньої сутності жанру

залишалася дискусійною протягом не лише другої половини ХІХ, а й усього ХХ ст.

Представляючи жанр «історичного живопису», Ш.Бодлер звертається до творчості кількох десятків митців, серед яких першу позицію віддає Ежену Делакруа (1798 – 1863) – живописцю і графіку, представнику романтичного напрямку в європейському живописі. Слід враховувати, що коли Ш.Бодлер аналізував здобутки історичного живопису, представленого у «Салоні 1845 року», Делакруа як живописець знаходився у процесі становлення і низка його полотен, що закріпили за ним статус «класика», ще не були створені. Проте роботи митця, які виокремлює Ш.Бодлер – «Магдаліна в пустелі», «Останні слова Марка Аврелія», «Сівілла з пальмовою гілкою», «Марокканський султан в оточенні охоронців та військових» – вирізняють і рівень його професіоналізму, і індивідуальний стиль. На думку Бодлера, живописна манера Делакруа приймається далеко не всіма. Навіть далеко не всі його прихильники прилюдно визнають митця «оригінальнішим» з усіх живописців як колишніх, так і нинішніх з такою щирістю, «з такою відвертістю, як це робимо ми» (18, 18).

Персоналізований аналіз Делакруа як живописця, котрий, безсумнівно, володіє «секретами» історичного жанру, Бодлер здійснює і в матеріалах «Салону 1846 року», концентруючи основну увагу не стільки на картині «Алжирські жінки», скільки на специфіці обдарованості митця. Есеїст вважає, що упереджене ставлення і критики, і «обивателів» до живописної манери Делакруа базувалося на нерозумінні його «неприборканості, бунтівливості, можливо, навіть шаленого натхнення і безладної непослідовності». Так сформувалася думка, що навіть «найвидатніші роботи Делакруа своєю появою зобов'язані випадковості, яка є відданою служницею таланту» (21, 73).

Зведення таланту Делакруа до дії «випадковості» обурює Бодлера, котрий називає нахабством думати, що «такий видатний художник, ерудит, мислитель як Делакруа, ...може виявитися в боргу перед богом Випадку» (21, 75). Есеїст намагається переконати «обивателів», що живопис це вкрай складний

вид мистецтва, який вимагає «глибоких розміркувань і одночасного поєднання безлічі факторів», аби рука художника могла втілити творчий задум.

Не поділяючи критичного ставлення до Е.Делакруа, Бодлер порівнює його полотна з великими, але наївними поемами, «створеними з невимушеною зухвалістю генія». При цьому він не тільки робить особливий наголос на понятті «наївність», але й обґрунтовує свою позицію: *«Під наївністю генія слід розуміти поєднання знання, ремесла з gnoti seauton («пізнай самого себе». – Сократ), в якому це знання скромно поступається головною роллю темпераменту ( виділено мною – О.О.)»* (21, 74).

Оскільки Бодлер і в інших есе буде торкатися проблем художньої творчості, доцільно, на нашу думку, систематизувати ті якості, які він вважає дотичними до такого складного феномену як «талант», а саме: «чіткість творчого задуму», «схильність до глибоких розміркувань», «наївність», «темперамент», «багатогранність», «гармонійне поєднання частин і цілого», «вірна передача руху», «пластична уява».

На противагу Е.Делакруа, чимало інших майстрів історичного живопису зазнають критики з боку Ш.Бодлера саме через відсутність яскраво вираженої індивідуальності, через тяжіння до копіювання художньої манери інших митців. Так, Александра-Габріеля Декана (1803 – 1860) – визнаного представника романтизму, котрий – окрім історичного живопису – був відомий своїми натюрмортами і політичними карикатурами, Бодлер звинувачує у «тимчасовій» зраді романтизму і поверненню «до прийомів «Рафаеля та Пуссена», іншими словами, до позицій класицизму» (124, 347).

Ми свідомо долучили до наших розмислів позицію мистецтвознавця Ю.Стефанова, оскільки сучасні фахівці доволі часто стверджують, що подекуди Ш.Бодлер виявився занадто жорстким у своїх оцінках: «Салон 1845 року» символізував середину XIX ст., тобто той період, коли у французькому образотворчому мистецтві романтизм не був пануючим художнім напрямом, і для конкретних митців «перехрестя» романтизму, класицизму та академізму сприймалося як природний простір, що дозволяв використовувати різні професійні прийоми. Саме на цьому етапі розвитку живопису в моду починає

входити еkleктизм. І, доволі швидко реагуючи на «виклик часу», приблизно через рік Ш.Бодлер напише коротке есе «Про еkleктиків» (1846)

Повертаючись до аналізу вражень поета від «Салону 1845 року», варто відзначити, що він досить іронічно поставився до творчості Флері-Жозефа Робера (1797 – 1890), котрий належав до тих митців, які коливалися між романтизмом та академізмом. Ці «коливання» примусили Ш.Бодлера загострити проблему таланту, задля визначення сутності якого він вживає досить емоційні характеристики: «стихійність», «незбагненність», самобутність та оригінальність. Усіх цих ознак на полотнах Ф.-Ж.Робера немає, проте є напружена праця, упертість, «невідступна воля», володіння ремеслом, – якості, що конче потрібні митцеві, проте вони не є ознаками таланту.

Задля підтвердження своєї позиції, Бодлер порівнює полотна Делакруа та Робера, написані на одну і ту саму тему: «Картина «Маріно Фальєро» мимоволі викликає у пам'яті розкішне полотно, яке складає одне з найдорожчих наших художніх вражень, – «Маріно Фальєро» пана Делакруа. Композиція обох речей схожа; але наскільки ж остання картина вільніше, сміливіше, щедріше!» (18, 26).

Підсумовуючи розгляд творів Ф.-Ж.Робера, Ш.Бодлер доходить досить симптоматичного висновку, згідно якого живописця слід оцінити як «... допитливого художника, котрому не вистачає бодай що міліметра або міліграма чогось незбагненого, аби стати справжнім талантом» (18, 26).

Проблема «талант – майстерність» виступає провідною і в процесі оцінки поетом творчості Франсуа-Маріуса Гране (1775 – 1849), зокрема – полотна «Капітул ордену Тамплієрів»: «Дивлячись на його картини, звичайно думають: які прості засоби і який ефект!». Чи таке вже тут протиріччя?». – запитує Бодлер і пояснює свою позицію наступним чином: «Ми просто маємо справу з художником, котрий дуже вправно і ошадливо використовує майстерність...» (18, 27). Відтак, на нашу думку, постає наступне, цілком логічне запитання: «А звідки ж вона з'являється?» і Ш.Бодлер відверто відповідає на нього, вважаючи, що Гране до тонкощів вивчив манеру малювання старих майстрів, котрі «спеціалізувалися» на готичних та релігійних мотивах.



Як відомо, кожне нове покоління – у будь-якому виді мистецтва, – так чи інакше, вчиться на здобутках попередників, але справжній «талант» потім робить крок уперед і, відбираючи матеріал, керуючись власним смаком, світоглядом, системою цінностей, формує свій авторський стиль. Усе це – сукупно – обумовлює процес «самовираження», що стимулює становлення «самобутності». Означені чинники, на нашу думку, актуалізують наголос на ролі «само». В іншому разі – як це, наприклад, засвідчили історичні картини Гране – живописець виявляється копійстом, наслідувачем інших митців, хоча і здатним демонструвати як майстерність, так і, за словами Ш.Бодлера, «повноту почуттів».

До проблеми «самобутності» Ш.Бодлер звертається і розглядаючи полотна Адольфа Брюна (1802 – 1875), живописна манера котрого була «сміливою, добродібною» та, водночас, «легкою». Водночас, картина «Зняття з хреста», яка була продемонстрована на «Салоні 1845 року», засвідчила, на думку поета, що живописець у своїх попередніх роботах «виявляв більше самобутності» (18, 30). Відтак – свідомо чи інтуїтивно, – але Бодлер зафіксував досить несподіваний аспект проблеми таланту, а саме: *чи може «зникати» самобутність художнього мислення митця?* На превеликий жаль, ані за його часів, ані пізніше, наскільки нам відомо, це питання у полі зору естетиків, культурологів, мистецтвознавців, практично, не опинялося.

Хоча і дещо строкато, але у більшості своїх обрисів, Ш.Бодлер постійно розширює перелік «складових» таланту, що кваліфікує як позитивні: «художні навички», «наївність» (цей чинник фігурував в оцінці таланту Делакруа – О.О.), «вдумливість», «відсутність ознак імітації мистецтва минулого». «впевненість», «творча енергія». Вони, вочевидь, нерівноцінні у логіці творчого процесу, проте їх систематизація має як теоретичне, так і практичне значення, а отже – може слугувати певним орієнтиром щодо подальшого «дешифрування» таланту.

Аналізуючи есеїстичну спадщину Ш.Бодлера, слід визнати, що есе, присвячене жанру портрету, виглядає значно скромніше, ніж аналіз історичного живопису. При цьому, в його позиції спостерігається певна спорідненість у

підході до «представлення» цих жанрів. Йдеться про відвертий наголос на ролі колориту – важливого чинника художньої форми. Ш.Бодлер іронізує з приводу колориту, хоча і «справжнього, проте дещо банального» у творчості Ежена Аппера (1814 – 1867), підтримує Іпполіта Дебона (1807 – 1872), котрий у картині «Битва при Гастінгсі» продемонстрував «відмінний колорит», позитивно оцінює «природну гармонію» між колоритом і малюнком на полотнах Жан-Луї Жанмо (1814 – 1892).

Принагідно підкреслимо, що Ю.Стефанов акцентує увагу на здатності Ш.Бодлера подолати суб'єктивні уподобання й по-справедливості оцінити картину Жанмо «Польові квіти». Річ у тім, що митець представляв ліонську школу живопису, до якої «Бодлер з юнацьких років мав суперечливі почуття – суміш зацікавленості та відрази, які обумовлені, швидше за все, обтяжливими враженнями дитинства, проведеного в Ліоні» ( 123, 351). Проте, врешті решт, об'єктивність перемагає і Ш.Бодлер високо оцінює полотно Ж.-Л.Жанмо, – «справді незвичайний твір, виконаний в манері близькій до англійських прерафаелітів та німецьких назарейців» (124, 351).

Зосереджуючись на жанрі портрету, Бодлер робить колорит своєрідною «точкою відліку» в оцінці творчих пошуків низки митців. Так, наприклад, колорит картин Жана-Ілера Беллока (1786 – 1866) він характеризує як «пречудовий», а Фелікс Хафнер (1818 – 1875) – уродженець Страсбурга, портретист та пейзажист, – на його думку, взагалі заслуговує на оцінку «першокласний колорист». Прикметник «непоганий» фігурує і в оцінці колористичних здібностей Анжа Тіссє (1814 – 1876), а Леон Різенер (1808 – 1878) кваліфікується як «натуральний колорист».

Якщо на питанні «колориту» Ш.Бодлер, так чи інакше, зосереджується у більшості есе, присвячених представникам портретного жанру, то такі ознаки художньої форми як композиція, «кольоровий» ритм, передній, задній і внутрішній плани відзначаються вкрай рідко. По великому рахунку композиція майже не цікавить Бодлера, хоча жанр портрету, а особливо історичного живопису, так би мовити, «прирікав» його це зробити. Тим не менш, поет ніби «дистанціюється» від неї, адже 2 – 3 згадування про цю потужну

складову художньої форми не дозволяють скласти об'єктивне враження щодо його позицію з цього приводу.

На нашу думку, серйозне й зацікавлене ставлення Ш.Бодлера до жанру пейзажу, значною мірою, було стимульоване творчістю Жан-Батіста-Каміля Коро (1796 – 1875) – найвизначнішого, за висловом Ю.Стефанова, «майстра натхненно-ліричних «портретів природи», які відзначені тонкістю та різноманітністю тонів при єдності сріблясто-сірої гами, що переважає» (124, 355).

Слід віддати належне смаку і, так би мовити, художньому чуттю Бодлера, котрий серед низки обдарованих пейзажистів, перспективи розвитку цього жанру французького живопису пов'язує саме з персоналією К.Коро. Так, аналізуючи три картини – «Гомер і пастушки», «Дафніс і Хлоя» та «Пейзаж», – які експонувалися у «Салоні 1845 року», Ш.Бодлер значно розширює теоретичні аспекти своїх спостережень і формулює принципово нову для естетики і мистецтвознавства середини ХІХ ст. проблему співвідношення «досконалого» і «завершеного» твору. Поет, зокрема, зазначає: «Ім («горе-критикам» – О.О.) невдогад, що будь-яке геніальне творіння, або, іншими словами, творіння душі, де автор зумів все примітити, розгледіти, глибоко осягнути і відтворити в уяві, вже тільки в одному цьому завжди пречудове, навіть якщо з позиції ремесла виглядає всього лише задовільним» (15, 43).

У процитованому фрагменті, є кілька вкрай важливих моментів:

1. Ш.Бодлер закидає «горе-критикам», котрі не збагнули величі Коро-пейзажиста і своїми зауваженнями могли б зламати будь-якого живописця. В означеному контексті показовою є доля Юе Поля (1803 – 1869) – талановитого митця, котрий подавав великі надії, але під тиском критики, що відстоювала перевагу загальноприйнятих норм і смаків, відступив й відмовився від свого творчо-пошукового руху.

2. Ш.Бодлер, чи не вперше у своїх теоретичних нотатках, применшує значення «ремесла» як наскрізного чинника творчого процесу і приносить його в жертву «творінням душі». При цьому він акцентує, що «ремесло» робить твір

«завершеним», а результатом «творіння душі» є «досконале» полотно, яке закарбовує пензель К.Коро.

Визначаючи різницю між «завершеним» та «досконалим», Бодлер підкреслював: «...те, що завершене, не буває досконалим. Досконале може і не бути завершеним, адже цінність одухотвореного, вагомого, вдало знайденого мазка – вкрай значна ... отже робимо висновок, що пан Коро пише як великі майстри» (15, 43). Висока оцінка Ш.Бодлером творчості К.Коро спонукає подальші міркування щодо «завершеного» та «досконалого», оскільки в розмислах «проклятого поета» не фігурує ще один можливий варіант, а саме: *«завершене може бути досконалим» або «досконале може бути завершеним».*

При цьому, необхідно враховувати, що чимало європейських митців сповідували принцип «non – finito» – від лат. незавершеність, – однією з функцій якого є непомітне «втягування» реципієнта в процес співтворчості. Як відомо, у переважній більшості своїх робіт цього принципу дотримувався Леонардо да Вінчі (1456 - 1519), котрий був переконаний, що обов'язково повернеться до своїх «незавершених» полотен і у процесі доопрацювання надасть їм стану «довершеності».

Теоретичні аспекти принципу «non – finito» доволі послідовно аналізуються від 70 – 80-х рр. ХХ ст. і сьогодні в роботах Є.Абрамовських, В.Григор'єва, Л.Левчук, В.Лехнцера, М.Соколова, Н.Хамітова концептуалізовані достатньо переконливо. Зокрема, реконструюючи історію мистецтва, науковці наголошують на позиції Шеллінга, котрий розглядав художній твір як організм у замкненому просторі. Якщо прийняти таку позицію, розмисли Ш.Бодлера стосовно «завершеного – довершеного» спонукають до виходу на новий теоретичний рівень.

Обмеживши творчий процес феноменами «завершене – довершене», Ш.Бодлер, свідомо чи позасвідомо, здійснив модифікацію шеллінгівської моделі. Проте, на нашу думку, всебічне осмислення творчого процесу потребує урахування позиції тих дослідників, котрі оперують поняттями «закрита» та «відкрита» форма твору: «...незавершені твори мають в своїй основі свідому установку на те, що твір не закінчений, на відміну від нарисів, ескізів, творів,

залишених митцем волею випадку. Незавершені твори є творами «відкритої форми», яка активніше провокує реципієнта на спів – завершення, ніж твори закритої замкненої форми» (1, 12).

Жанр пейзажу, аналіз якого стимулював і наші власні розмисли стосовно окремих аспектів творчого процесу, представлений Ш.Бодлером і в огляді «Салону 1846 року». Виокремлюючи есе «Про пейзаж» як предмет самостійного аналізу, Бодлер наголошує на можливості класифікувати пейзаж «на основі різниць у методі»: «...існують колористи, рисувальники і майстри фантастичного пейзажу; є натуралісти, котрі беззвітно ідеалізують природу, і адепти шаблону, які пристрасні до особливого дивного жанру, що називають «історичним» пейзажем» (11, 115).

Несподіваний інтерес і живописців, і глядачів до пейзажу Ш.Бодлер пояснює «романтичним переворотом», який відбувся у першій половині XIX ст.: відштовхуючись від «славетних фламандців», французькі митці почали з прискіпливою увагою вивчати природу: «Це вивело їх на новий шлях і надало особливий блиск сучасній школі пейзажу. Їхній талант виявився в основному в невтомному схиланні перед видимим світом в усіх його аспектах та усіх подробицях» (11, 115). На думку Ш.Бодлера, усе означене дозволило митцям, налаштованим «більш філософські та безпристрасно», сконцентрувати увагу навколо проблеми стилю, «тобто гармонії головних ліній, архітектурі природи».

Слід зазначити, що поет дещо специфічно окреслює сферу функціонування цієї категорії, обмежуючи її формальними ознаками. Серед них – лише «лінія» та досить метафорична структура «архітектура природи», що її важко прийняти як теоретичне поняття. Визначаючи «стиль», Ш.Бодлер повністю оминає ту його частину, що підкреслює специфічну роздвоєність стилю між «стилем у мистецтві» як історико-культурним феноменом та індивідуальним стилем, що виявляється у творчості кожного конкретного митця. У контексті розгляду «фантастичного» пейзажу, імовірно, мова мала б йти про індивідуальну манеру реалізації творчого задуму.

Хоча свій аналіз в «Салоні 1846 року» Ш.Бодлер і розпочинає з представлення «фантастичного» пейзажу, він, водночас визнає, що такий тип

«спілкування з природою» не знайшов широкого розповсюдження на французьких теренах. На думку поета, однією з причин, яка пояснює даний факт, є його «невідповідність французькому складу», або це йшло «від того, що наша школа передусім відчувала тяжіння до реальної природи» (11, 116). У такий спосіб митець підкреслює значення природи як такої, а не її імітації, що штучно створюється на полотні, наснажуючи уяву глядача аналогіями з «пишнотою оперних декорацій».

На думку Ш.Бодлера, французький глядач більш зацікавлено поставився до «історичного» пейзажу, оскільки його слід вважати «мораллю до природи» (11, 116). Показово, що і сам поет дивується власним спробам чи ототожнити «мораль» та «природу», чи використати їх задля гострої критики засобів втілення творів трагічного жанру на сцені «Комеді Франсез»: «Жахливе протиріччя! У природи немає іншої моралі, окрім самого факту її буття, вона сама і є мораллю; між тим її хочуть перебудувати й упорядкувати відповідно з начеб то більш здоровими і чіткими правилами, правила ж ці виходять не з вільного тяжіння до ідеалу, а з якогось дивного і нікому не відомого зведення законів» (11, 116).

Процитований фрагмент з розмислів Ш.Бодлера не стільки пояснює яким чином «мораль» дотична до «природи», скільки виступає «пластичним мостом» задля стислого аналізу тих трагедій, які пишуть сучасні драматурги. Ці п'єси видаються «проклятому поету» настільки огидними, що він пропонує уряду втрутитися у театральну справу. Увесь його «критичний запал» спрямований на констатацію наступного: безкінечної різноманітності життя та багатолікості моралі. Водночас, не можна не звернути увагу на ще один показовий момент. Хоча Ш.Бодлер пропонує доволі суперечливе тлумачення морального потенціалу театру, це, тим не менш, викликає, сказати б, «зворотні асоціації» з позицією Ж.-Ж.Руссо, котрий, на відміну від Бодлера, абсолютно чітко і однозначно підкреслював потужну виховну роль театрального мистецтва. При цьому, він наголошував на особливому значенні не естетичного, а саме морального чинника і підкреслював, що відвідує театр задля вивчення норівів.

Повертаючись до позиції Ш.Бодлера, досить важко зрозуміти чому саме «пейзажний жанр» з його можливими модифікаціями є тією площиною, яка стимулює наукові роздуми з приводу суті моралі чи естетико-художнього стану як репертуару «Комеді Франсез», так і тлумачення трагічних колізій. Проте поет поступає саме таким чином, руйнуючи цілісність відтворення стану пейзажного живопису, представленого в «Салоні 1846 року», однак, при цьому, не відмовляється від принципу персоналізації.

Так, К.Коро залишається – в оцінці Ш.Бодлера – найкращим пейзажистом і в огляді 1846 року, тоді як до інших митців він ставиться доволі критично. Зокрема, на його думку, Поль Фландрен (1811 – 1902) вирішив «здобути славу борця з національним смаком», а Луї Каба (1812 – 1893) – «рішуче звернув із шляху, на якому встиг завоювати таку широку популярність». Наразі зазначимо, що Л.Каба був автором низки «історичних» пейзажів, цінність яких, на думку Ю.Стефанова, були переоцінені Ш.Бодлером. Неоднозначно «проклятий поет» поставився і до твори Констан Труайона (1810 – 1865), іронізуючи з приводу його «бездушної віртуозності» та «занадто жвавого пензля» (11, 117 – 118).

Есе, присвячене пейзажу, входить і до огляду «Салон 1859 року», що на його сторінках повторюються як окремі напрацювання, представлені у попередніх розвідках, так і прізвища тих самих живописців. Серед нових імен Бодлер, зокрема, фіксує прізвище Шарля Добіньї (1817 – 1878) – живописця і графіка, представника барбізонської школи, полотна котрого просякнуті витонченістю й поетичністю. Найбільше Ш.Бодлер поціновує «поетичність», яка здатна «поглинути» недоліки робіт Добіньї: легковажність та поверховість імпровізації (16, 225).

Саме в огляді «Салон 1859 року» з'являється і прізвище Луї-Годефруа Жадена (1805 – 1882), що його твори закарбували «пречудовий вид на Рим від Пармських воріт. Картину вирізняють звичайні для пана Жадена енергія і добротність, але, окрім того, в ній є прекрасно схоплене і передане поетичне почуття» (16, 228).

Ми цілком свідомо зосереджуємо увагу на ставленні Ш.Бодлера до жанру пейзажу, оскільки, з одного боку, мистецтвознавці вважають, що «проклятий поет» розробив власну теорію, яку почав втілювати від 1845 року, і яка пізніше – це має принципове значення – вплинула на його поезію (123, 355). З другого ж боку, зосередження уваги Ш.Бодлера на тих зразках пейзажного живопису, в яких домінували життєстверджуючі мотиви і які були просякнуті ідеями оптимізму, вірою у здійснення особистісних мрій спонукали відомого літературознавця Г.Косікова розглянути його спадщину у русі між «екстазом життя» і «жахом життя» (55, 5).

Враховуючи межі цього підрозділу, зосередимо увагу на деяких аспектах теорії пейзажу, обґрунтованої поетом протягом 1845 – 1859 рр.:

1. Вже у перших своїх есе Ш.Бодлер вважає «жанр» наріжною мистецтвознавчою проблемою, обмеживши при цьому свій інтерес простором образотворчого мистецтва. Оскільки, на його думку, жанри пейзажу, історичного живопису, портрету, малюнку мають складну внутрішню структуру, він деталізує її елементи. Проте саме аналіз пейзажу спонукав Ш.Бодлера висунути тезу щодо «моральності» природи та багатоманітності її аспектів, які обумовлюються різноманіттям життя.

2. Зосередивши увагу на жанрі «пейзажу», митець «розкладає» його на своєрідні «піджанри», а саме: «історичний», «фантастичний», «колеристичний» та «натуралістичний». Аналіз цих «піджанрів» формує вагому частину мистецтвознавчих розвідок автора «Квітів зла». При цьому, оцінка кожного з «піджанрів» доволі часто балансує між іронією, а іноді навіть глузуванням, та відвертим захопленням.

3. «Фантастичний» пейзаж Ш.Бодлер іноді іронічно порівнює з штучними людськими мареннями, коли «наше «Я» самозакохано підміняє собою природу»; а «історичний» або «трагічний» «піджанр» глузливо називає «комбінацією із створених за трафаретом дерев, фонтанів, могил та поховальних урн».

4. В епіцентрі уваги Ш.Бодлера, вочевидь, перебувають «колеристичний» та «натуралістичний» «піджанри», які він високо оцінює і



підкреслює, що полотна «коларистів» та «натуралістів» завоювали широке визнання завдяки «багатому, щедрому колориту, прозорому, просякнутому світлом небу». Особливо він відзначає щирість, з якою представники цього «піджанру» відтворюють усе, що нагадує природу.

5. Систематизуючи своє ставлення до пейзажу як жанру живопису, Бодлер намагався окреслити похідні проблеми, які ціннісні самі по собі, але набувають особливого значення, оскільки дотичні до конкретних елементів, а саме: «завершене – довершене», «незавершеність», «стиль», «гармонія», «ремесло – творчість душі».

Слід наголосити, що окрім проблеми, пов'язаної із з'ясуванням природи пейзажу, огляд «Салон 1846 року» містить низку вкрай цікавих есе, частина з яких потребує прискіпливої уваги та аналізу. На нашу думку, історико-культурне значення мають розміркування Ш.Бодлера щодо понять «шик» та «шаблон». Вважається, що словом «шик» вперше почав оперувати Оноре де Бальзак (1799 – 1850), не передбачаючи який резонанс у подальшому він здобуде в середовищі живописців. Цей розголос, вочевидь, був занадто широкий, оскільки – з певною мірою відрази – Ш.Бодлер зазначає: «Виродливе, дивне, новостворене слово *chic*, навіть орфографія якого мені невідома, – (Бальзак вживав його в написанні *le chic* – О.О.) – широко прийняте в середовищі художників, і саме тому мені доведеться користуватися ним; слівцем цим художники позначають одне з сучасних спотворень, коли, набивши руку, вони працюють без натури» (12, 106).

Не обмежуючись такою негативною оцінкою, Ш.Бодлер намагається окреслити інші аргументи щодо деформації вимог класичного живопису, які сповідували прихильники течії «*chic*»: вони «зловживають пам'яттю, до того ж мова йде швидше про пам'ять руки, ніж про пам'ять мозку». У контексті означеного, Бодлер відсторонює від них Делакруа і Дом'є – своїх улюблених митців, – котрі, на відміну від інших, «наділені творчою пам'яттю, що усмоктує характери і форми», які не мають нічого спільного з прийомом «*chic*» (12, 106).

Продовжуючи у короткому есе «Про шик і шаблон» доводити помилковість «практики шикарного живописця», Бодлер порівнює її з «роботою

вчителя чистописання, каліграфа з прекрасним пером, загостреним задля косого англійського писання, якому зовсім не важко одним розчерком зобразити голову Христа або трикутний капелюх імператора» (12, 106). До подібних митців Ш.Бодлер ставиться вкрай зневажливо, вважаючи їх лише «ремісниками». Це черговий раз підкреслює розуміння ним «ремесла» лише як допоміжного засобу в процесі створення живописних полотне, тоді як «проклятий поет» віддає пріоритет «творчості душі».

Слід підкреслити, що у різних есе тема «ремесло – творчість душі» знову і знову привертає увагу Бодлера, котрий – при цьому – не фіксує того факту, що формально-логічна структура «творчість душі» чітко не окреслена, і може стимулювати численні інтерпретації. При цьому, зрозуміло одне: Ш.Бодлер не стільки недооцінив роль і значення «ремесла» в мистецтві, скільки показав шкоду, яку несе «ремісництво».

У дещо іншому аспекті сутність «ремісництва» Ш.Бодлер прагне з'ясувати в есе «Про школи і про ремісників», на сторінках якого намагається відтворити історію існування художніх шкіл, які виникали завдяки видатному майстру, котрий «вів» за собою своїх учнів. На нашу думку, чи не найбільш показовим прикладом, що підтверджує слушність позиції Ш.Бодлера є постать Андреа Верроккьо (1435 – 1488) – живописця і скульптора доби Відродження, котрий був вчителем Сандро Боттічеллі, П'єтро Перуджіно, Леонардо да Вінчі та Лоренцо ді Креді.

Як зазначає Бодлер, і протягом доби Людовика XV (1710 - 1774) у Франції зберігалися «школи», до яких «... входили учні, об'єднані загальними принципами, що підкорялися волі сильного керівника і допомагали йому в усіх його роботах» (13, 125).

Поступове нівелювання «шкіл» призвело до деформування певних елементів в структурі художньої освіти і створило ситуацію, коли, як вважав Ш.Бодлер, *«панувати» хоче кожний, а «керувати собою не вміє ніхто»*. Через це, мистецький простір перетворюється на розгул посередніх митців, на «мавл усіх порід, на безлике плем'я полукровок, які що не день кочують з місця на місце, переймаючи звідусіль прийоми, які їм сподобалися і намагаючись

створити власну манеру за допомогою різномасних та несумісних запозичень» (13, 126).

Негативне ставлення «проклятого поета» до «ремесла» як феномену, поступово трансформується на жорстку критику «ремісників», що врешті респт починає відверто домінувати у його теоретичних розвідках. Водночас, навряд чи можна однозначно прийняти категоричність та іронічність Ш. Бодлера в його оцінці «ремесла» – досконалого володіння своєю професією, – адже поза цим чинником художній твір у будь-якому виді мистецтва створити неможливо. Одначе послідовне осудження і «ремісників», і практики «ремісництва» в цілому на теренах образотворчого мистецтва є цілком логічним та природним для такої видатної творчої особистості як Шарль Бодлер.

Дотичним до «сhіс» він вважає поняття «шаблон», яке застосовується задля фіксації почуттів людини, що дозволяє спостерігати, так би мовити, спрощені або схематизовані варіанти відтворення її переживань: «Ми можемо побачити шаблонний гнів, шаблонне здивування, – наприклад здивування, яке виражено горизонтально піднятою рукою з відставленим великим пальцем» (12, 106).

«Шаблонність», на думку, Ш.Бодлера, має місце і в явищах, і в людях, роблячи їх вульгарними й сповненими банальних уявлень щодо того, якими слід бути: шаблон це те, чого уникає справжній митець, оскільки все дотичне до нього, викликає у художника відразу. Важливо зауважити, що наразі Ш. Бодлер не обмежується живописом, а підключає до аналізу театральне мистецтво, з певною долею іронії «малюючи» наступну «картину»: «Коли співак притискає руку до серця, це слід розуміти як клятву вічного кохання; коли він стискає кулаки, спрямувавши погляд на суфлера ..., це означає: смерть зраднику! Ось вам зразки шаблону!» (12, 106).

Цілком слушні думки Ш.Бодлера, тим не менш, співіснують із дещо суперечливим тлумаченням певних ознак мистецтва. Так, наприклад, як однопорядкові він розглядає поняття «умовність» та «відсталість», які, на його думку, мають безпосереднє відношення до зв'язки «сhіс – шаблон». Увагу привертає позиція Ш.Бодлера щодо поняття «відсталість», проте «умовність», аж ніяк, не

містить в собі негативного змісту. Як зазначає Д.Кучерюк, її «...покладено в основу мистецтва, оскільки не міг би відбутися самий факт відображення дійсності, яким передбачено відторгнення реально або уявно існуючих явищ і речей засобом їх зображального відтворення, а не ототожнення з прототипом» (58, 182). Умовність завжди підкреслює відмінність художнього твору, його образної системи від реальності, що її вони відображають, та демонструє силу мистецтва, яка здатна «створювати» новий світ.

Слід зазначити, що спроба систематизувати есе, написані Ш.Бодлером, стикається з фактом певної розпорошеності питань, які його цікавили протягом 1845 – 1859 рр. Вочевидь, твердження про особливий статус таких проблем як жанр, пейзаж, специфіка творчого процесу, характерні риси творчої особистості є важливими і відкривають неабиякі перспективи для дослідження.

Тим не менш, увагу привертають і інші питання, що мають значну теоретичну вагу, однак у спадщині самого Бодлера виступають як другорядні. Тож, заявивши їх у коротких есе, «проклятий поет» до них більше не повертався. І хоча внаслідок цього, його власна позиція виглядає дещо ескізною, в контексті сучасного рівня розвитку культурологічного знання, сприймається, безсумнівно, новаторською. Передусім, маємо на увазі есе «Про пана Арі Шеффера і про фальсифікаторів почуття», приводом для написання якого стала картина митця «Маргарита біля фонтану», представлена у «Салоні 1846 року».

Арі Шеффер (1795 – 1858) – французький живописець, переважна більшість картин якого, з одного боку, спирається на традиції історичного жанру, а з другого – активно використовує літературні сюжети, трансформуючи їх у площину образотворчого мистецтва. Ш.Бодлер досить виразно відтворює «за» і «проти» творчих коливань художника, які спонукають до теоретичної дискусії: «Колись глядачі були поблажливі до пана Шеффера; його «поетичні» полотна відновлювали в їхній пам'яті улюблені сторінки великих поетів, і глядачі не вимагали більшого. Швидкоплинний успіх пана Арі Шеффера це лише данина поваги глядачів до пам'яті Гете» (10, 111).

Ш.Бодлер критикує А.Шеффера, передусім, за не природне зближення образотворчого мистецтва з поезією, що породжує, так званий, «зримий живопис», вадою якого виступає «ілюстративність». Наслідуючи поезію, рухаючись у її кільватері, живописець творчо не розвивається, оскільки свідомо обмежує себе рамками літературного твору. Ш.Бодлер у своїй розвідці фактично знищив А.Шеффера і в огляді виставки 1846 року зазначив, що «його твори подібні полотнам пана Делароша, які злиняли під заливним дощем» (10, 112.).

Імовірно, позицію Ш.Бодлера навряд чи можна прийняти беззастережно, принаймні, стосовно Поля (Іпполіта) Делароша (1797 – 1856), котрого і мистецтвознавці, і спеціалізована довідкова література кваліфікують як видатного представника французького історичного живопису, професора, викладача Паризької школи мистецтв, полотна якого протягом десятиліть отримували високі оцінки і широке визнання. Проте, на думку Ш.Бодлера, він мав «нездоланну ваду», оскільки був представником академічної школи живопису. Оцінка творчості П.Делароша, вочевидь, є прикладом суб'єктивності Ш.Бодлера, котрий, підтримуючи живописців-новаторів, заперечував усіх, хто не підходив під вимоги його моделі.

Зрештою, критика полотен А.Шеффера, до естетико-художньої цінності яких скептично ставилися і інші фахівці, дозволила Бодлеру «сконструювати» вкрай продуктивну формально-логічну структуру, яку він окреслив як *«фальсифікація почуттів»*. Хоча її зміст розкрито дещо ескізно, подальша практика розвитку європейського мистецтва актуалізувала значення теоретичних шукань «проклятого поета» у цій царині.

На думку Ш.Бодлера, живописці, котрих він відносить до касті «фальсифікаторів почуття», зазвичай, є поганими художниками, однак досить активно прагнуть до «творчості», до «присутності в мистецтві». Як би ця каста була б здатна збагнути власну «зайвість», вона знайшла б собі іншу сферу діяльності. Перше, що вирізняє «фальсифікаторів почуття» – це *«гонитва за красою»* ( виділено мною – О.О.) »: «Оскільки почуття, як і мода, річ безкінечно мінлива і різноманітна, то серед цих фальсифікаторів можуть зустрітися різні типи», котрі «розраховують на текст виставкового каталогу»,

хоча, представлена у ньому назва картини, може, як вважає Бодлер, не відповідати її змісту. *Він глузує з тих живописців, котрі на догоду рекламі змішують з моралізаторством «сентиментальність», рухаючись до «справжнього ребусу з почуттів»* (виділено мною – О.О.) (10, 112).

Ш.Бодлер настільки роздратований «виставковими каталогами», що присвячує їм окремі абзаци в есе «Про пана Арі Шеффера і про фальсифікаторів почуття». Про що має подумати відвідувач виставки, коли якийсь полотно представлено в каталозі під назвою «Бітна пряжа!». Можливо, іронізує Бодлер, «на картині зображений всього лише шовковик або гусениця, розчавлена дитиною. Діти ж такі безсердечні!» (10, 112). Інша картина подається в каталозі під назвою «Сьогодні і завтра». Не маючи змоги пояснити зміст, який передбачає полотно з такою назвою, Бодлер пропонує власні варіанти, а саме: це два прапори – білий та триколовий: твір має політичний відтінок; або депутат, який отримав перемогу, і той саме депутат у відставці: це «суто» особистісний аспект «тлумачення». Наразі, виявилось, що «Сьогодні і завтра» – це розповідь про молоду цнотливу дівчину, яка стала повією і «валяється на соломі, розраховуючись за колишню легковажність». В означеному контексті у площину «фальсифікації почуттів» залучені і митці, і глядачі. При цьому, саме митці спотворюють як смак глядача, так і його повагу до «справжнього» мистецтва, до складної творчої праці «справжнього» митця.

До особливої категорії митців – фальсифікаторів почуттів – Ш.Бодлер зараховує і тих, хто, не обмежуючись сентиментальністю, «насихують» її все новими і новими почуттями або їх імітацією. Таким чином, засобами живопису розробляють «плаксиві» сюжети ненависті бідних проти багатих, звертаються до досвіду «народної мудрості» чи ілюструють моралізаторські твори Жана-Анрі Бернардена де Сен-П'єра (1737 – 1814) – представника літературного сентименталізму, автора роману-ідилії «Поль і Вірґінія» (1787).

Ш.Бодлера, з одного боку, дивують смаки деяких французів, які позитивно сприймають творчість «фальсифікаторів почуття», а з другого – успіх таких митців серед частини глядацької аудиторії він пояснює рисами

національного характеру, а саме: «... *народ не гребує нічим, коли хоче «обдурити себе самого»* ( виділено мною – О.О.) ( 10, 113).

Проблеми, що були порушені у цьому есе, безперечно, розширюють наші уявлення щодо професійного рівня та тематичної спрямованості французького живопису кінця 40-50-х років XIX ст., водночас, найбільшу цінність у наукових розвідках Бодлера, як вже підкреслювалася, має формально-логічна структура «фальсифікатори почуття». У процесі аргументації критичних зауважень щодо конкретного твору її, на нашу думку, варто як трансформувати у площину «фальсифікації почуття», так і закріпити на рівні понятійно-категоріального апарату сучасного культурологічного знання.

Продовжуючи аналіз есеїстики «проклятого поета», слід враховувати два показові моменти. По-перше, вона писалася на замовлення, а по-друге – мала на меті відбити, так би мовити, «живий рух» поточного французького мистецтва. Саме такою «специфікою» бодлерівського підходу і можна пояснити його віртуозне, хоча і вимушене, поєднання складних, подекуди вкрай суперечливих теоретичних проблем, з практикою «входження», наприклад, явища фотографії у побут пересічного француза.

Есе «Сучасна публіка і фотографія» було написано у 1859 р., коли фотографія, так би мовити, перетнула своє двадцятиліття і фахівці мали змогу підвести підсумки її ролі, значення й розповсюдження на французьких теренах. Його зміст розпочинає огляд живописних робіт, представлених у «Салоні 1859 року», до переважної більшості яких Ш.Бодлер поставився іронічно: спроби їх авторів «здивувати та зацікавити за допомогою засобів, що сторонні пластичним мистецтвам, – улюблений прийом художників, котрі не є живописцями за своєю природою» (19, 186). Наразі йдеться про такі полотна як «Монархіст, католик і солдат» та «Здається в найми», які – відповідно – належать пензлю Жозефа Гуюза (1821 – 1880) та Франсуа-Огюсту Біару (1799 – 1882). Ці картини настільки розчарували «проклятого поета», що він не приховує свого недоброзичливого ставлення до їх авторів: «...я хотів би у дещо парадоксальній манері запитати вас і тих моїх друзів, хто більше мене обізнані з історією мистецтва: чи завжди

існувало тяжіння до нісенітниць...; чи у всі століття з'являлися і викликали захоплення речі на зразок «Здається в найми»? (19, 187).

Слід наголосити, що Ш.Бодлер ставить цілу низку подібних запитань, глузуючи як з митців, так і з глядачів, Зрештою, він визнає існування зв'язку між цими двома спільнотами, оскільки «...саме художники прищеплюють такий смак нашій публіці, а вона у свою чергу чекає, аби вони їй потурали» : якщо «художник сприяє отупінню глядача, то останній платить йому тією самою монетою» (19, 187).

Відтак, для поета рівень розвитку мистецтва визначається і працею митця, і освіченістю глядача, котрі мають неабияку залежність один від одного. Щодо кінця 50-х рр. ХІХ ст. – девальвація духовних, художніх і професійних запитів французів мала такі наслідки, що вони вкрай швидко «загрузнули у прогресі», під яким «проклятий поет» розуміє «прогресуюче панування матерії» (19, 187).

З усієї спільноти митців Ш.Бодлер виокремлює незначну частину, котру називає «органічною». Її представники зустрічаються і в інших видах мистецтва, зокрема, у літературі. Це «справжні» митці, яких слід захищати, оскільки переважна більшість сучасників поета вважає їх «майже не виродками» (19, 187). Гостро критична оцінка стану французького образотворчого мистецтва в умовах другої половини ХІХ ст. спонукає Ш.Бодлера віднайти теоретичне пояснення ситуації, що склалася, і він знаходить відповідь у зіткненні «Реального» з «Прекрасним» (обидва поняття есеїст пише з великої літери – О.О.).

З розмислів Бодлера стає очевидним, що «Реальність» є наслідком «прогресу» як «панування матерії». Подібна «Реальність», з одного боку, пригнічує почуття «Прекрасного», а з другого, – створює особливого реципієнта, котрий здатен «сприймати мистецтво як філософ, мораліст, інженер, прихильник повчальних історій». Однак він немає «естетичного чуття», безпосередності реакції на художній подразник, адже прихильнику «Реальності» невідоме «спонтанне естетичне почуття» (19, 187). Як вважає Бодлер, – французький глядач – аналітичний за своїм спрямуванням, а справжній



поціновувач мистецтва має бути «синтетичним»: «...щасливі народи, які здатні до безпосереднього сприйняття, вони схоплюють усе відразу, синтетично» (19, 187).

Ще однією важливою теоретичною тезою, спираючись на яку есеїст пояснює своє негативне ставлення до сучасного живопису, є його захоплення реакцією «здивування», що зумовлює наступний висновок поета: «...якщо ви бажаєте, аби я нагородив вас званням художника або любителем витончених мистецтв важливо знати, за допомогою чого ви збираєтеся викликати або випробувати почуття здивування» (19, 188). І далі, Бодлер пропонує пам'ятати, що прекрасне завжди дивує, але не все, що дивує, є прекрасним. Констатуючи цей висновок, есеїст наразі пише «прекрасне» з маленької літери, що дає підстави розглядати дане положення в логіці загальної естетичної теорії, у контексті якої «прекрасне» є наріжною категорією естетики, а не антиподом «Реальності».

Слід підкреслити, що остаточний вирок Ш.Бодлера досить жорсткий: «Наша ж публіка, дивним чином нездатна відчутти радість мрії або захоплення (вірна ознака душевного зубожіння), бажає аби її дивували за допомогою сторонніх мистецтву засобів, і слухняні їй художники пристосовуються до її смаків, намагаючись дивувати, бентежити, вражати її негідними вивертами, адже вони знають, що їй не дано захоплюватися природністю справжнього мистецтва» (19, 188).

Теоретична позиція Ш.Бодлера, поступове формування якої можна простежити і завдяки есе «Сучасна публіка і фотографія», все ширше охоплює естетичну проблематику, помітно схиляючись до необхідності в процесі розгляду образотворчого мистецтва враховувати потенціал людської чуттєвості. Показово наразі, що В.Мільчина називає Бодлера «сином свого часу», а це означає, що поет «має створити свою естетичну систему» (79, 395).

На нашу думку, говорити про «естетичну систему» було б перебільшенням, проте визначити його позицію як «естетичні погляди» представляється цілком реальним. Слід підкреслити, що і В.Мільчина, розглянувши естетичну позицію Ш.Бодлера, не наполягає на існуванні у «проклятого поета» естетичної системи, а – врешті решт – оперує поняттям

«концепція», визнаючи, що вона «непроста, непрямолінійна», проте в ній досить легко окреслити найважливіше, а саме: «...головним був для Бодлера зв'язок мистецтва з людиною – і як суб'єктом, і як об'єктом зображення.... його приваблював у мистецтві лише світ створений та зафарбований творчою волею людини» (79, 420).

Естетичні погляди Ш.Бодлера формує досить широка низка проблем – краса, прекрасне, естетичне почуття, ідеал, смак, естетичне в природі, естетичний потенціал мистецтва, завдання мистецтва, специфіка сприймання й оцінки художнього твору, які стають для нього своєрідним підґрунтям різкої критики фотографії – «нового виду техніки» (19, 188).

Поява на французьких теренах фотографії пов'язана, як відомо, з іменем Луї Жана Манде Дагерра (1787 – 1851) – хіміка та художника-декоратора, котрий входив до спільноти тих європейських винахідників, які від початку ХІХ ст. займалися створенням фотографії. У 1839 р. Дагерр представив перший «дагерротип», від якого розпочалася історія фотографії. Слід підкреслити, що в 1859 р. Ш.Бодлер у теоретичному плані негативно оцінює цей «новий вид техніки», хоча він сам – пізніше – «звертався до послуг» фотографа. Так, окрім низки автопортретів та портретів Бодлера є і широко відома сьогодні фотографія «проклятого поета», зроблена у 1861 р., що дає підстави стверджувати, що він сам використовував феномен «фотографічності» як естетико-художній засіб виразності.

Аналізуючи «втручання» фотографії, що, згідно позиції Бодлера, ототожнюється з «Реальністю», у розвиток живопису, він оцінює його вкрай негативно. Есеїст переконаний, що нездатність живопису «фотографічно» відобразити об'єктивну дійсність, принижує значення цього виду мистецтва, принаймні, в очах широких верств публіки: «Якийсь мстивий бог виконав побажання натовпу. Її месією став винахідник Дагерр. І тоді публіка вирішила: «Оскільки фотографія надійно гарантує бажану точність (знайшлись дурні, котрі вірять у це!), то зрозуміло, що фотографія і є найвище мистецтво» (19,188).

Усіх прибічників фотографії Ш.Бодлер називає «юрбою паскудних обивателів ( виділено мною – О.О.) », які ринулися розглядати «свої пересічні

фізіономії», зафіксовані на фотографіях, поступово перетворюючись на її «сонцепоклонників», культивуючи зображення за принципом «живих картин», знімаючись окремо та групами і нагадуючи при цьому м'ясників чи праль, які одяглися задля карнавалу. До того ж поет вважає за необхідне підкреслити, що до процесу поклоніння фотографії долучилися усі верстви французького суспільства (19, 188 – 189).

Відтак Ш.Бодлер досить відверто застерігає своїх сучасників не перебільшувати значення фотографії у розвитку мистецтва і віддати їй таку саме функцію, яку книгодрукування чи стенографія виконують при літературі: вони не витісняють і не підміняють її, задовольняючись «покірною роллю служниці». На нашу думку, необхідно підкреслити ще один аспект, на якому акцентує Ш.Бодлер, а саме: фотографія руйнує уяву митця, внаслідок чого, він втрачає самоповагу. На його думку, фотографія знищує один з «незаперечних та непохитних законів мистецтва» – «вплив художника на публіку і відповідний вплив публіки на художника» (19, 190).

Оцінка Ш.Бодлером фотографії належить до блискучих теоретичних передбачень «проклятого поета». Аналізуючи його есеїстку, ми вже неодноразово наголошували на творчо-пошуковому характері його мислення та на здатності до наукового прогнозування, адже після 1839 р. явище «фотографії» – більше століття – є об'єктом теоретичного аналізу. Доба постмодернізму внесла свої корективи в дослідження цього феномену, що було пов'язано з пошуками нових засобів художньо-емоційної виразності і складає сьогодні самостійну сферу наукових розвідок. На нашу думку, в означену теоретичну площину слід вписати і тезу про те, що *фотографія – це, так би мовити, мімесис доби технічного прогресу, який досяг межі розумово-прагматичного розвитку людства на початку XXI ст. у практиці «селфі».*

Як відомо, для «Салону 1859 року» Ш.Бодлер написав десять принципово важливих есе, які згодом стали потужною складовою його естетико-мистецтвознавчої спадщини. Співпраця есеїста з «Салоном» завершилася розгорнутим листом його організаторам, що, з одного боку, просякнутий вдячністю за можливість у концентрованому вигляді побачити

«рух» французького образотворчого мистецтва, а з другого – поклонінням та глибокою пошаною «Живопису» (Бодлер пише це слово з великої літери – О.О.), який «вибачить» ті упущення чи помилки, що їх, можливо, припустився критик.

Наразі, аналіз та оцінка живопису, представленого в есе 1859 р., виявиться не останнім зверненням «проклятого поета» до цього виду мистецтва, оскільки 1 січня 1862 р. з'явиться не підписаний, короткий, але вкрай важливий начерк «Виставка 1861 року в галереї Мартіне». Авторство Ш.Бодлера було остаточно встановлене та підтверджене У.-Т. Бенді («Романтик Рев'ю») лише у 1938 р. «на підставі численних стилістичних збігів з іншими критичними роботами поета» (124, 384).

Що ж важливе у цьому начерку і чому він потребує окремого коментування? Річ у тім, що у Парижі не було постійно діючої художньої виставки, необхідність організації якої Бодлер активно підтримував. Зрештою, у 1861 р. її відкрили і, як зазначає поет, «з кожним днем виставка на Італійському бульварі залучає все більше відвідувачів, художників, літераторів і просто освічених любителів. Тепер є усі підстави передбачити цьому починанню надійний успіх» (124, 384).

Підтримуючи організацію постійно діючої виставки, Ш.Бодлер досить прагматично підходить до реальних проблем її функціонування. Він добре розуміє, що успіх постійно діючих експозицій визначається якістю представлених картин. Відтак, поет досить високо оцінює роботу комітету, який готував першу постійну виставку, оскільки на ній не було показано ані поганих, ані посередніх робіт. При цьому, її організатори віддали належне усім жанрам живопису і довели, що «можна поєднувати найповнішу неупередженість з неухильною суворістю».

Оцінюючи твори, які були представлені на виставці 1861 р., Ш.Бодлер позитивно поставився до картини Легро «Зізнання св. Франциска», що належала до жанру релігійного живопису: картини цього жанру критик, зазвичай, оцінював досить обережно. Підтримка Альфонса Легро (1837 – 1911) – відомого франко-англійського живописця та майстра офортів – з боку Бодлера є

свідченням його інтересу як до ідеї розширення жанрової структури живопису, так і до персоналізації французького культурного простору.

Наразі наголосимо, що поет звернув увагу на полотно молодого живописця, котрому в 1861 було лише 24 роки, і не дожив до того часу, коли А.Легро стане не тільки визнаним майстром, а й створить «Тріумф Смерті», що вважається одним із зразків раннього авангардизму. Маючи дружні стосунки із Жюлем Далу (1838 – 1902) та Огюстом Роденом (1840 -1917), Легро написав їхні портрети, які французькі мистецтвознавці вважають досить вдалимими. У другій половині життя митець працював у Англії, здобувши там визнання і як живописець, і як викладач, а отже доволі активно розвивав франко-англійський культурний діалог.

Ми так наполегливо відтворюємо факти біографії А.Легро аби віддати належне Ш.Бодлеру, котрий вже у перших картинах митця побачив задатки майстра і підтримав обдарованого живописця. Такий приклад не єдиний у біографії поета, котрий міг виявити риси новаторства і самобутності навіть у перших роботах художників і, роблячи усе залежне від нього, допомагав їхньому становленні. У європейській гуманістиці є чимало свідчень позитивної ролі Ш.Бодлера у творчих долях К.Коро, Е.Мане, Г.Курбе, Ж.-О.-Д.Енгра, О.Домьє.

Так, наприклад, мистецтвознавець В.Левік зосереджує увагу на участі поета у процесі примирення прихильників творчості Делакруа та Енгра, «побачивши, з незвичайною для того часу проникливістю, що Енгр і Делакруа – це дві розкішні гілки одного могутнього дерева, яке називається французьким живописом, що обидва вони уходять корінням у творчість великого Давіда та його школи» (60, 15). На думку В.Левіка, саме Ш.Бодлер, значно раніше професійних художніх критиків високо оцінив і Делакруа, і Коро, і Мане, жодного разу не помилившись у своїх судженнях.

На нашу думку, фіксуючи приклади уважного ставлення поета до творчості конкретних живописців, слід підкреслити факт його багатоаспектної підтримки Константена Гіса (1802 – 1892) у розгорнутій публікації «Поет сучасного життя», яка виходила друком у трьох номерах газети «Ле Фігаро»: 26, 29 листопада та 3 грудня 1863 року (8, 385). Окрім цього, Бодлер присвячує

К.Гісу вірш «Паризький сон», що увійшов до поетичної збірки «Квіти зла» (1857):

1. Мой сон исполнен был видений, Неописуемых чудес В нём мир изменчивых растений По прихоти мечты исчез.	2. Художник, в гений свой влюблённый, - Я прихотливо сочетал В одной картине монотонной Лишь воду, мрамор и металл...»
---	---

(14, 176).

Варто завважити, що Ш.Бодлер цікавився не лише творчістю К.Гіса – живописця, а взагалі цією непересічною особистістю: друг Байрона, котрий разом з ним боровся за визволення Греції; пізніше – кореспондент і рисувальник від англійської газети «Ілюстрейтед Лондон ньюз», учасник Кримської війни. Щодо художньої спадщини К.Гіса, то вона була високо оцінена вже після його смерті. При цьому, фахівці відзначали «легкість», навіть певну «прозорість» акварелей та малюнків митця, а Олександр Бенуа (1870 – 1960) називав Гіса «tres modern» – «надзвичайно сучасним» (7).

Підсумовуючи аналіз есеїстики «проклятого поета», слід визнати, що відтворити її цілісно вкрай важко і така робота потребує окремого дослідження. Ми ж у цьому підрозділі представили ті аспекти теоретичних напрацювань Бодлера, які відповідають наріжній ідеї нашої монографії, працюючи на подальше розкриття таких феноменів як інтелект, філософія, геніальність, літературна творчість. Долучаючи до аналізу спадщину Ш.Бодлера, ми, наразі, маємо можливість виразніше представити принцип теоретико-практичного паритету, оскільки «проклятий поет» – у проекції часу – викликає значний інтерес і художньою, і теоретичною формами пізнання об'єктивної реальності. У подібному напрямі рухався ще один великий француз – Марсель Пруст, що показовим чином відбиває його есеїстична спадщина.

### 3.2. МАРСЕЛЬ ПРУСТ: ЕСЕЇСТИКА «ШУКАЧА ВТРАЧЕНОГО ЧАСУ»

Життєво-творчий шлях видатного французького письменника Марселя Пруста (1871 – 1922) співпадає з досить складним, суперечливим і, водночас, вкрай насиченим та продуктивним етапом у розвитку французької

культури. Саме Прусту протягом недовгого життя судилося виконати подвійну функцію, а саме: він і сучасник цього етапу культуротворення, і його талановитий автор. Дана обставина виявляє один з трьох наріжних особистісних парадоксів М.Пруста, котрий, досить обережно та повільно освоюючи засади літературної творчості, аж ніяк не сподівався на визнання і не міг мріяти, що завдяки циклу «У пошуках втраченого часу», він – «навмисний «маргінал» виявиться перенесеним у самий центр французької культури, і не культури межі двох століть, а французької культури загалом» (80, 7). Факт не тільки доречності, а й безсумнівної справедливості такої високої оцінки творчої спадщини письменника актуалізує необхідність більш-менш чіткого уявлення суті того, що, принаймні, у переддень появи М.Пруста відбувалося у царині французького культуротворення.

Як відомо, XIX ст. в історії Франції позначене низкою подій, які мали не лише національне, а й загальноєвропейське значення. До того ж, ці події торкнулися практично усіх сфер суспільного життя: і соціально-політичної, і науково-технічної, і філософсько-естетичної, і художньої.

Оскільки представники різних видів французького мистецтва – Ф. де Шатобріан, Ш.Леконт де Ліль, Ж.де Нерваль, Т.Жеріко, Е.Делакруа, В.Гюго, Т.Готьє, Ш.Бодлер – не тільки прийняли, а й активно розвивали романтизм, його найважливіші засади набували статусу моральних імперативів. Серед них особливе значення мав культ індивідуальності, в контексті якого натхнення, піднесена особистість протиставлялася буденності. Саме у цю спрямованість французької культури логічно «вписується» М.Пруст, котрий, за словами Мераба Мамардашвілі (1930 - 1990) не був філософом, але зміг запропонувати XX ст. те, що слід назвати «філософією у Прусті – в одному простому й зрозумілому смислі»: *«Філософією у Прусті я називаю деякий духовний пошук, котрий здійснювався Прустом-людиною на свій власний страх і ризик, як життєве завдання: не як розміркування, не як побудова естетичної або філософської концепції, а як завдання, котре древні називали «спасінням»* (виділено мною – О.О.) (2, 11). Водночас підкреслимо, що ми із застереженням ставимося до певного біблійного підтексту, який містить термін «спасіння»,

вживаний М.Мамардашвілі, котрий, на нашу думку, є досить проблематичним, зважаючи на специфіку життєво-творчого шляху М.Пруста.

Протягом ХІХ ст., що особливо виразно демонструє його друга половина, на французьких теренах робляться спроби гармонізувати науково-технічне, природниче та гуманітарне знання. Спонукальною причиною подібної орієнтації гуманістики виступила, на перший погляд, не пов'язана між собою низка фактів, передусім, – винахід фотографії (1839). Фіксація на папері зображення конкретної людини «працювала» на тезу романтиків щодо значення «індивідуальності», котра мала специфічні, властиві лише їй, неповторні риси.

«Індивідуальність», яка назавжди буде «збережена» світлиною і відбиватиме зображення людини у конкретному часі й просторі – на перших фотографіях, зазвичай, фіксувалося і прізвище фотографа, і назва майстерні, де він працював, – сприймалася як певна об'єктивна реальність, а не теоретичні роздуми першого покоління романтиків. На нашу думку, винахід фотографії, що слід інтерпретувати не тільки в науково-технічному, а й світоглядному аспектах, до цього часу справедливо не оцінений. У контексті питань, які ми аналізуємо, фотографія набуває особливого значення, якщо врахувати позитивне ставлення до неї молодого М.Пруста, адже відомі нам світлини зберегли його зображення 1882, 1885, 1887, 1895 рр.

Значення фотографії в житті видатного письменника фіксує і літературознавець А.Михайлов, підкреслюючи наступне: придивляючись до нечисленних знімків М.Пруста в колі друзів, бачиш, що «він завжди тримається якось збоку, проте це не «знання свого місця», а життєва позиція. Адже і у маленькому колі друзів він аж ніяк не верховодив, ... тримаючись на периферії» (80, 6). Слід наголосити, що позитивна оцінка фотографічного матеріалу письменником не заперечує позиції А.Михайлова щодо підкресленої скромності М.Пруста на колективних зображеннях. Водночас, на «індивідуальних» він позує із задоволенням, неначе стверджуючи власну самість та її цінність, що особливо яскраво демонструє його світлина 1895 р.

Наукові розвідки останніх років показали, що феномен «фотографія» має не лише особистісне, а й творче значення, виступаючи «метафорою письма».



В означеному контексті безперечною науковою новизною позначена стаття Є.Калініної «Фотографія як метафора письма: письменник-фотограф у романі Марселя Пруста «Знайдений час» (2013). Аргументуючи доцільність аналізу «фотографії як метафори письма», Є.Калініна зазначає, що говорячи «про створення художнього твору, автор (М.Пруст – О.О.) дуже часто звертається до фотографії: вона пов'язана у нього з часовою та просторовою парадигмою, а також з його роздумами про письмо як таке» (46, 152). Концептуалізація Є.Калініною феномена «фотографії» здійснюється стосовно роману «Знайдений час» – заключної частини циклу «У пошуках втраченого часу». Зважаючи на те, що цілісно твір Пруста оцінюється літературознавцями як «книга у книзі», «фотографія» набуває особливого значення як творчий прийом, що, завдяки такому зображенню, здатний, ніби «легалізувати» чи то думки письменника, котрий знаходиться у процесі творчого пошуку, чи то образи вже створених частин книги.

Оскільки серед есе М.Пруста є і такі, що присвячені з'ясуванню специфіки творчого процесу, будь-яка інтерпретація його прийомів створення образу чи «вирівнювання» композиції, яку, зокрема, запропонувала Є.Калініна, набуває особливої дослідницької ваги. Таким чином, місце фотографій в житті «шукача втраченого часу», і їх сучасна інтерпретація, певною мірою, розкривають другий парадокс М.Пруста: ставши видатною постаттю французької культури, «письменником, якого найбільше вивчають, а з числа «класиків» – найбільше читають» (80, 5), він був не тільки послідовним, а й свідомим індивідуалістом.

Задля окреслення третього прустівського парадоксу, необхідно ширше представити ті новації, якими позначена французька культура другої половини XIX ст. Так, поява фотографії прискорила експерименти з відтворенням зображення, що рухається, стимулюючи пошуки братів Люм'єр, котрі наприкінці XIX ст. показали перший фільм (1895), що, фактично, «засвідчив» появу на межі двох століть нового – сьомого мистецтва – кінематографа.

Окремого коментування вимагає і стан французької філософії, розвиток якої від середини століття відзначився оприлюдненням позитивізму Огюста Конта (1798 – 1857) і входженням у європейський культурний простір його естетико-мистецтвознавчої модифікації, що була представлена в роботах Іпполіта Тена (1828 – 1899). Позитивізм досить швидко став популярним як на французьких теренах, так і в інших європейських країнах. Проте, далеко не всі тези, що постулювалися О.Контом стосовно переваг природничого знання над гуманітарним, однозначно позитивно сприймалися тогочасними інтелектуалами. До них, зокрема, належав і Еміль Золя (1840 – 1902), котрий, поділяючи окремі засади позитивізму, трансформував їх у бік підсилення гуманітарного аспекту цієї філософської концепції.

Згодом, Е.Золя аргументує теорію «натуралізму», яку багато в чому підтримували Г. де Мопассан, брати Гонкури, А.Доде. «Натуралісти», як відомо, постають проти реалізму, що вважається ними політично зорієнтованим та моралізаторським, і зусиллями Е.Золя поєднання філософії позитивізму з натуралізмом змінює парадигму французької літератури. Слід визнати, що приблизно через сто років критиком і позитивізму, і натуралізму виступить відомий французький структураліст Ролан Барт (1915 – 1980), котрий у розвідці «Про Расіна» (1963) заперечував принцип «твір – продукт», яким керувався і І.Тен, і Е.Золя, протиставляючи йому формулу «твір – знак». Ми наводимо цей приклад задля того, щоб підкреслити актуальність дослідження тандему «позитивізм – натуралізм», теоретичний потенціал якого зберігся до другої половини ХХ ст.

Принципово важливим у логіці розвитку французької моделі романтизму вважається 1857 рік – рік оприлюднення поетичної збірки Шарля Бодлера «Квіти зла», яка викликала неоднозначну оцінку тогочасної громадськості і стала об'єктом судового переслідування: «Автора книги і її видавців оштрафували, а з самої книги суд постановив вилучити шість найбільш аморальних, на його думку, віршів» (59, 325). Означений факт вкрай важливий і сам по собі, оскільки з одного боку – фіксує свавілля цензури, і з другого – є наступним етапом у русі поезії, який, відштовхуючись від бодлерівських

надбань, визначав естетико-художню платформу вже кінця XIX - початку XX ст.

Видатний акмеїст Ніколай Гумільов (1886-1921), котрий демонстрував зацікавлене ставлення до поетичних експериментів Ш.Бодлера, зазначав, що він не належав до жодної поетичної школи, а його твори досить важко атрибутувалися за художніми ознаками. Проте подальші пошуки на французькій літературних теренах дозволили бодлерівським наступникам у своєрідний спосіб «поділити» його «тематичний спектр». Відтак, «культ краси і тужливості за безкінечністю дісталися Стефану Малларме. Поль Верлен для своїх «Сатурничних поем» отримав у спадщину від Бодлера тугу, повну поетичних бачень. Майже для усіх символістів ім'я Бодлера було священним» (27, 10). М.Пруст, котрий залишив кілька статей, присвячених Бодлеру, впритул долучився до символізму і як сучасник цього культурно-історичного етапу французької літератури, і як письменник, котрий не стояв осторонь поточних художніх процесів.

Усе окреслене, підводить нас до третього парадоксу М.Пруста, а саме: письменник не спирався ані на філософські пошуки свого часу, визнавши лише окремі структурні елементи інтуїтивізму Анрі Бергсона (1859 -1941), ані на формалістичні експерименти авангардистів, які мали місце між 1905 (перші виставки «фовістів») та 1922 – роком смерті самого Пруста, ані на лихоманковий калейдоскоп творчих методів.

Як відомо, і світоглядні, і теоретичні уподобання М.Пруста сягають часів Рене Декарта (1596 - 1650). Письменник опановував і аналізував розмисли видатного раціоналіста, зіставляючи з ними і власну позицію, і ті оцінки культуротворчих процесів, сучасником яких був він сам. Наразі вельми показовою є теза М.Мамардашвілі, котрий підкреслював, що М.Пруст усвідомлював свій особистісний внутрішній зв'язок з XVIII ст. Задля більш переконливої аргументації своєї позиції Мамардашвілі використовує поняття «філіація – від латин. *filialis* – синовний та *filia* – дочірній: спадкоємність або безпосередня залежність від чого-небудь, що знаходиться у розвитку» (133). Звернення автора «Лекцій про Пруста» саме до такого поняття, дає підстави

підкреслити можливий теоретичний діалог між XVIII та XX століттями, в якому М.Пруст цілком вдало виконав «синовні» функції як спадкоємець Р.Декарта.

Включаючи в логіку своїх розмислів декартівський принцип «*cogito*», М.Мамардашвілі, зокрема, наголошує на його варіантах: «*cogito ergo sum*» або «*ergo cogito, ergo sum*» як на «висуненні – ... перевіркою і контрольною стосовно до всього – очевидності, що екзистенціально тебе «пов'язала». Ти достовірно присутній, адже поставлений на карту. І тільки в контексті цієї очевидності все, що можна з нею зіставити, співвіднести, може отримати ознаку істинності» (68, 14).

З розширених представлень «принципу Декарта», запропонованих Мамардашвілі, М.Пруст імовірно, обрав би другий варіант, в якому чітко зафіксовано «*ergo*»: «Я» думаю, «Я» існую». «Індивідуалізоване» бачення світу в цьому випадку обов'язково концентрується на «Я» письменника. Логічним, на нашу думку, буде і існування М.Пруста в динаміці руху тих настанов, які окреслив Мамардашвілі, а саме: «очевидність – екзистенціальна пов'язаність – ставлення на карту – ознака істинності».

Потужне смислове навантаження несе в собі і звернення Мамардашвілі до декартівської інтерпретації поняття «радість», яке Пруст намагався використовувати у досить близькому «змістовному» вживанні, по суті, повністю тотожному Декарту. Задля адекватного розуміння «творчого простору», в якому перебуває Пруст, необхідно враховувати значення «маніакальної» емоції, що її переживає «шукач загубленого часу», коли «зустрічається» з реальністю» – це емоція радості, «запозичена» ним у Декарта: «Це радість стану, який є твоїм вільним станом, але виник він з твого ж власного життя. Відтак, істина з'являється тоді, коли твоє, дійсно тобою випробуване життя начеб то впливає в тобі очищеним і прозорим. Воно – твоє» (68, 15).

У контексті феномену «радість» видається важливим підкреслити, що у більшості робіт М.Пруст атрибує себе як людину, котра «відкрита життю», для якої декартівська «радість» це не лише «логічна фігура», а, швидше, щось особистісне. Така позиція Пруста, котрий серйозно хворів, мав вкрай складне й суперечливе особисте життя, викликає до нього особливу повагу сучасників,

адже найменше, що цей видатний письменник хотів зробити, так це навантажити їх власними непротими проблемами. Він виявився тим європейським інтелектуалом початку ХХ ст., котрий, перефразувавши назву праці А.Шопенгаура, *сприймав життя як волю та уявлення*, що дозволило йому допомогти своїм читачам «знайти час», як це зробив герой його роману.

Щодо позиції М.Мамардашвілі, усе зазначене ним, стосується, насамперед, М.Пруста – романіста, автора «У пошуках втраченого часу». Однак, окрім романів, М.Пруст писав статті та есе, які, з одного боку, відбивають його життєво-творчі особливості, артикульовані грузинським літературознавцем, а з другого, повинні бути розглянуті у просторі трьох парадоксів, що були аргументовані нами і котрі, на нашу думку, можуть бути використані як дослідницький прийом задля відтворення цілісного образу класика європейського культуротворення.

Оскільки мета цього підрозділу монографії показати специфіку есеїстики М.Пруста, буде доцільним підкреслити наступне, а саме: письменник, чітко не фіксував жанр своїх розмислів і, по суті, копіюючи автора «Квітів зла», не розмежовував статтю, есе та начерк.

Враховуючи усе означене, ми розглянемо есе видатного письменника, систематизуючи їх за проблемним підходом, який нам видається найбільш доцільним. На відміну від Ш.Бодлера, есеїстика котрого, що ми це показали у попередньому розділі, сфокусована навколо питань образотворчого мистецтва, розмисли М.Пруста охоплювали значно ширше коло теоретичних проблем, окремі аспекти яких і до сьогодні не втратили значення, залишаючись дискусійними.

Однією з них, що здатна об'єднати розпорошені, подекуди вкрай короткі, зразки есеїстики «шукача втраченого часу», слід вважати проблему художньої творчості, навколо якої сфокусовані його теоретичні інтереси. Беручи на себе досить складне завдання, яке полягає в окресленні специфічних моментів саме літературної творчості, М.Пруст включає у простір своїх розмислів фактор «реальності», що стимулює поета до спілкування з нею.

Аналізуючи есе письменника, слід прийняти як даність їх естетико-художній характер, оскільки назвати його теоретиком можна з великою долею умовності, адже він не формулює власну позицію за правилами «строкої науки». Так, М.Пруст не розділяє поняття «поет» та «письменник», вважаючи, що і «поети» створюють романи. А задля накреслення підходів до пояснення специфіки поетичної творчості він пише блискучий абзац про психологію поета, котрий опиняється у маленькому місті чи селищі, поділяє там життя з іншими людьми, дихає свіжим повітрям, навіть ставить назву містечка в кінці твору, проте усе це означає для нього щось інше, ніж для звичайних людей: «...ми увесь роман сприймаємо як якесь вічно тривале продовження реальності і розуміємо, що реальність виявилася для художника чимось більшим, ніж для інших смертних, що вона містить щось дорогоцінне, яке він шукав, і яке важко дається йому» (121, 166). Відтак, у вкрай стислому форматі і, можливо, по великому рахунку, навіть не усвідомлюючи значення теоретичного потенціалу, що закладені у його спостереженні, М.Пруст торкається вельми важливого для розуміння природи художньої творчості і специфіки мислення митця питання стимулів, що на початку ХХ ст. все активніше входить у проблематику європейської гуманістики.

Водночас, Пруст визнає складність естетико-психологічного аспекту творчості, коли здатність поета розкрити «у кожному предметі та явищі приховану там дорогоцінну серцевину», виявляється у нього вкрай рідко. Значно частіше поети знаходяться у тому стані, коли творчість підмінюється «розбалакуванням, спробами загнuzдати геній, допомогти собі читанням, вином, коханням, подорожами, поїздками у знайомі місця». Саме неможливість за власним бажанням «загнuzдати геній», може, на думку Пруста, привести митця до тривалої перерви у його роботі.

Задля підтвердження своїх тез М.Пруст наводить два приклади: перший пов'язаний з творчістю Гете, котрий завершив «Фауста» через шістьдесят років після початку роботи над твором. Другий – стосується Малларме: поет «десять років намагався створити щось грандіозне, але у свій останній час чітко

усвідомив, подібно Дон Кіхоту, марність власних зусиль і заповів доньці спалити написане ним» (118, 166 – 167).

Означені М.Прустом складні періоди в житті митців вимагають, на його думку, компенсації, засоби якої досить одноманітні. Окрім життєво-побутових, – подорожі, читання, кохання, вино, непередбачені розваги – які ми вже виокремлювали, письменник пропонує, так звану, професійну підміну, а саме: написання есе, літературно-критичних статей, участь у «справі Дрейфуса, що поступово «затягувала в свої тенета» все більше французьких інтелектуалів. Проте згодом стає очевидним, що жодна «підміна» не врятовує митця від творчих невдач, а, можливо, навіть підсилює його «безладний стан».

Показово, що проаналізувавши «муки творчості», М.Пруст формулює тезу, яка свідчить про його обізнаність з теоретичними новаціями початку ХХ ст., і він дуже чітко зазначає, що нереалізовані творчі ідеї «ховаються» у позасвідомому: «Звідси – вічне зусилля, яке поступово оволодіває нашими естетичними устремліннями навіть до сфери позасвідомого, і ми наяву починаємо бачити красу пейзажів, що нам сняться, намагаємося краще опрацювати фрази, які нам наснилися, або, якщо ми – Гете, у передсмертному маренні бубонімо про кольорову гаму своїх галюцинацій» (118, 167).

Слід підкреслити, що феномен «позасвідоме» активно входив у широкий теоретичний контекст після 1896 р., коли у Відні Зігмунд Фрейд (1856 – 1939) оприлюднив наріжні постулати психоаналізу, серцевиною якого і була ідея про «позасвідоме психічне», що здатне впливати на свідомість людини, спрямовуючи її вчинки. Оскільки переважна більшість есе М.Пруста була написана між 1900 – 1913 рр., доволі проблематично говорити про безпосередній вплив німецькомовних досліджень засновника психоаналізу на французького письменника. Проте, якщо наша позиція у цьому питанні досить обережна, М.Мамардашвілі однозначно вважає, що М.Пруст не читав робіт З.Фрейда.

Тим не менш, незалежно від того, наскільки митець був обізнаний з психоаналізом, прізвища письменника і психоаналітика існують у спільному дослідницькому просторі, періодично з'являючись на сторінках наукових публікацій. Так, Гарольд Блум (1930 - 2019) – відомий американський

культуролог та літературний критик у роботі «Фрейд: шекспірівське прочитання» апелює до думки австрійського філософа і логіка Людвіга Вітгенштейна (1889 – 1951), котрий наголошував, що «Фрейд – це надзвичайно вправний міфолог, великий міфмейкер нашого часу, здатний на рівні суперничати з Прустом, Кафкою, Джойсом – себто канонічним центром сучасної літератури...» (9, 206). Означена теза Л.Вітгенштейна, вочевидь, є такою, що потребує розгорнутого і неупередженого аналізу. Однак наразі нас цікавить есеїстика Пруста, яка немає жодного відношення ані до практики літературних міфологем, ані до міфмейкерства Фрейда, тим більше, що представлення постаті засновника психоаналізу у подібному форматі, принаймні, є вельми несподіваною.

Свої уявлення про «позасвідоме» та інші складні модифікації психічного життя людини письменник – швидше за все – черпав з робіт Анрі Бергсона (1859 – 1941) – видатного філософа та громадського діяча, котрий був далеким родичем М.Пруста і мав на нього значний вплив. А.Бергсон – незалежно від З.Фрейда – цікавився як позасвідомим, увага до цієї сфери психіки сягає в європейській науці часів античності, так і іншими таємницями психічного життя людини, відгомін яких присутній і в наукових розвідках класика французької літератури.

Відтворюючи процес опанування М.Прустом окремих зрізів філософії інтуїтивізму Бергсона, Л.Левчук зазначає: «Бергсонові було 12 років, коли народився Пруст, а на межі XIX – XX сторіч двадцятидев'ятилітній Пруст стане послідовним інтерпретатором бергсонівських ідей» (61, 36). Тож, відштовхуючись від ідеї позасвідомого, М.Пруст звертає увагу на «сутність художницького духу», що може виявлятися у неповторній красі пейзажів, у співзвучності різних мелодій. Особливий наголос він робить на мотиві, який простежується за «словами», оскільки для письменника особливу вагу має саме «слово»: «сутність художницького духу» «постійно помирає в частковому й миттєво оживає в головному». Наразі, найважливішим є факт збігу різних вражень, які «повертає нам реальність»: задля чого це робиться?



Пояснюючи окреслені тези, М.Пруст сам собі відповідає на запитання: «...у цьому випадку реальність воскресає разом з тим, що вона *опускає*, тоді як, розмірковуючи, намагаючись згадати, ми або додаємо, або зменшуємо щось» (115, 125 - 126). І далі, на сторінках есе «Начерки про літературу і критику» М.Пруст коментує перераховані прізвища «Бергсона, Жака Бланша і Роллана (?). І, не дивлячись на це, абсурдно (Батайль) заперечувати все, що було в минулому» (115, 126). Слід завважити, що Пруст, пов'язує позасвідоме із минулими спогадами, які можуть повертатися й визначати реальність, оскільки все, що, з одного боку, пережила людина, а з другого, що наснажувало її «художницький дух», нікуди не зникає, зберігаючись в глибинних рівнях психіки.

Важливо підкреслити, що окрім прізвища А.Бергсона в переліку імен, які «підтримують» існування і позасвідомого, і «похованих» спогадів минулого, які активізують творчий процес, М.Пруст називає Жака - Еміля Бланша (1861 – 1942) – свого друга, відомого живописця, котрий був автором досить вдалого портрета письменника, написаного у 1892 році та Ромен Роллана (1866 - 1944) – французького романіста, позиція котрого М.Прусту, імовірно, остаточно невідома. Однак, не можна не враховувати, що Пруст доволі упереджено ставився до Р.Роллана, тож і цією обставиною можна пояснити знак запитання поруч з його прізвищем. Останнім у прустовому переліку стоїть ім'я Анрі Батайля (1872 – 1922) – відомого драматурга, котрий, судячи з тексту, не визнавав значення як досвіду, так і спогадів минулого.

Водночас, відповідні розмисли М.Пруста, в яких, безпосередньо, задіяні представники літературної творчості, живопису, а опосередковано – і музики, актуалізують наші міркування щодо позасвідомого, а, можливо, і свідомого прагнення письменника «вписатися» у контекст обговорення феномена сінестезії – міжчуттєвих асоціацій, що в означений період в європейському культурному середовищі опиняється в епіцентрі уваги видатних практиків мистецтва (О.Скрябін, В.Кандинський) та відомих представників неопозитивізму (А.Річардс, Ч.Огден).

Відтак, видається цілком слушним припустити, що хоча і строкаті, екскурси М.Пруста у «таємниці» людської психіки обумовлені бажанням розглянути одну з найскладніших проблем художньої творчості – талант та геніальність. Своєрідною установкою задля розкриття означеного аспекту письменник обирає «Я» митця, вважаючи, що ним володіють і генії, і «таланти середньої руки одного з них (генієм – О.О.) покоління» (115, 126).

Теоретична позиція М.Пруста «будується» на переконанні, що одне й те саме «Я» – як своєрідне підґрунтя – має і талант, і геній, проте в градації цих рівнів особливу роль відіграє «квітка або верхівка пірамідки, що піднесена над тим самим «Я» (115, 126). Хоча і недостатньо чітко, але в розмислах письменника присутнє осудження халтури. Власне, це поняття письменник не вживає, але так яскраво описує приклади негідної «писанини» Мюссе, Лоті, Реньє – «істот виключних», – котрі втрачають усі ознаки «виключності», коли, на зразок Мюссе, «фабрикують критичні статейки з мистецтва, а ми з жахом дивимося на те, як з-під його пера виходять вкрай заяложені фрази...». Деталізуючи свої думки стосовно «халтури» Мюссе, М.Пруст із жалем констатує, що у талановитого поета «немає часу пробити у своєму банальному «Я» пролом іншому, більш високому «Я»...» (115, 126 – 127).

Значно виразніше, ніж це робили його сучасники, митець фокусує увагу на структурній складності «Я» поета чи письменника, що може відбивати різній рівень обдарованості, а – подекуди – ідентифікувати автора твору з його героєм. До феномену «Я» Пруст звертається і у науковій розвідці «Поезія, або Несповідимі закони» (правопис М.Пруста - О.О.), на п'яти сторінках якої є чимало слушних зауважень щодо того, як «народжується» поетична думка, як стимулює її внутрішній світ поета, котрий – до певного часу – не виявляє жодної реакції на неї. Несподівано для всіх, «поет, котрий з тріумфом осягає красу будь-якого предмета чи явища», виявляється спроможним «схопити» цю думку, поетично обробивши її.

В іншому фрагменті своїх розмислів М.Пруст пропонує постежити за поетом, коли «думка» намагається «вирватися з нього: він боїться передчасно розплескати її, не заключивши в посудину із слів» (117, 169–170). Однак,

доволі часто ці тези, що здатні реконструювати реальний творчий процес, тонуть у безкінечних метафорах і порівняннях, які, значною мірою, «розчиняють» суть прустівської думки.

Прагнучи послідовно відтворити структурні складності «Я» людини, котра займається творчою діяльністю, М. Пруст досить активно починає відпрацьовувати проблему «тілесності». У цьому питанні письменник рухається швидше навмання, оскільки на початку ХХ ст. феномен «тілесності» ще не трансформувався у теоретичний простір. Відтак, розвідки М.Пруста варто сприймати як вияв антиципаційного начала, а отже «шукач втраченого часу» наразі, вочевидь, випередив його, оскільки постановка і розробка проблеми «тілесності» відбудеться тільки на межі ХХ-ХХІ ст. Взагалі теоретичні пошуки самого М. Пруста були доволі строкатими і, значною мірою, – метафоричними, що, зокрема, підкреслював М.Мамардашвілі, відзначаючи існування в постаті письменника двох «Я»: 1. *Це «Я» роману*. 2. *«Я» акту написання* ( виділено мною – О.О) » (68, 367).

На думку науковця, два «Я», зовсім по-різному, пояснюють «моменти життя у амальгамі сприймання». Однак, Прусту замало означених «Я» і він вводить в ужиток «невизначене «Я», «множинне «Я», що пов'язане із «натовпом» або з «бджолиним роєм». Метафора «роїстого «Я» так само важлива для нього, як і співвіднесеність «Я» з «певним свідомим тілом»: «Я» визначено, якщо визначено свідоме тіло, тобто той комплекс відчуттів, який для кожного з нас є свідомим тілом» (68, 370).

Структурування психіки – процедура, яку М.Прусту, вочевидь, дуже хотілося здійснити, – безсумнівно є вкрай складною, особливо якщо він намагається її «рівнями» чи «зрізами» зробити і «слово», і «око», і «поворот ока душі». Врешті решт виявилось, що узагальнити ці численні «відкриття» важко не тільки Прусту, а й Мамардашвілі, внаслідок чого він змушений у текст «Лекції – 22» включити ще одну ідею М.Пруста, яку письменник «вписує» у простір проблеми структурування людського «Я», а саме: проблему пафосу, кваліфікуючи її як «елемент людського існування» (68, 372).

Повертаючись до авторських аспектів прустівського тлумачення художньої творчості, слід зазначити, що він не завуальовує, а називає прізвища і представників «посереднього таланту», і тих, хто піднімається на «верхівку пірамідки». Серед письменників, котрі були його сучасниками, М.Пруст високо оцінює творчість Анатолія Франса, Анрі де Реньє, Рене Буальова, Франсіса Жамма, відштовхуючись від такої риси творчого процесу як оригінальність. Він дешифрує це поняття, артикулюючи її особистісне начало та унікальність і наголошує, що «гама оригінальних письменницьких голосів» ніколи не закінчується.

Використовуючи таку метафору, він досить обережно підходить до творчості тих, хто гідний бути, так би мовити, нотою у такій гамі. Водночас, і це, вочевидь, важливий аспект його есе, присвяченого, зокрема, Шатобріану, він не «підтасовує» письменників під власне розуміння природи літературної творчості, а, з відтінком деякого здивування, відкриває для себе неповторні, авторські риси.

Окреслену специфіку підходу до творчості інших письменників М.Пруст ілюструє виявленням низки важливих рис художнього мислення, які є безпосереднім відбиттям «людського, занадто людського» поета чи письменника. Так, Шатобріан, котрий у власних творах оспівував «небуття, смерть, марність всього сущого», визнавав реальність «чарівних та трансцендентних персонажів». Підкреслюючи це «всеперемагаюче щось», письменник відчував себе «приниженим», проте насправді, завдяки професійному середовищу, що здатне мислити так як він, видатний романтик французької літератури був «врятований і жив тим життям, в якому немає смерті» (116, 185).

На нашу думку, «дешифрувати» до найтонших нюансів творчість поетів та прозаїків, сформованих у французькому культурному просторі, був здатний не літературознавець, а саме письменник, який бачив проблему творчості, так би мовити, з середини. М.Пруст і був таким письменником, що і дозволило нам сьогодні, осмислюючи його міркування, краще розуміти

процеси, що відбувалися на французьких теренах протягом ХІХ – початку ХХ ст.

Ще однією прустівською «літературною нотою» виявився Жозеф Жубер (1754 – 1824) – письменник-мораліст, відтворенню позиції якого Пруст приділив півтори сторінки записів. Звернення Пруста до постаті Жубера, пояснюється, на нашу думку, небайдужим ставленням Шатобріана до нечисленних публікацій цього письменника, оскільки повне зібрання його творів вийшло друком лише у 1938 р.

Намагаючись визначити місце Ж.Жубера у французькій літературі, М.Пруст, котрий не був знайомий з повним зібранням його творів, звернув увагу на листування письменника, особливо наголосивши на окремих листах, де своїм адресатам (Фонтану, Моле, де Бомон – О.О.) він намагається «навіяти відчуття власної значущості». Такі «намагання», на думку Пруста, віддають егоїзмом, оскільки на перший план висувують власне «Я». Проте для нас конче важливим і показовим є сам факт уважного ставлення М.Пруста до листування письменників, яке він продемонстрував на прикладі епістолярної спадщини Жубера. Свою позицію щодо епістолярію як потужного чинника дослідження художньої творчості, ми аргументували у монографії «Культуротворчий потенціал епістолярію: європейський досвід другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття» (2017), де наголосили на творчому потенціалі, який виявляє «автор листів», оскільки саме він спрямовує діалог «автор листів – адресат».

Аналізуючи листи Ж.Жубера, М.Пруст звертає особливу увагу на «листи експромти», які здатні показати автора у найвигіднішому для нього ракурсі, оскільки саме у таких листах він вдало використовує такі мимовільні ознаки чи то зайнятості, чи то поганого стану здоров'я. Вкрай іронічно, Пруст коментує подібні «листи» Жубера, вбачаючи в них присмак кокетування. Слід визнати, що завдяки листуванню, М.Пруст розкриває такі специфічні ознаки художньої творчості, що пов'язані з морально-психологічними ознаками особистості митця: надмірна замкненість на себе, переоцінка власного «Я»,

підвищена самооцінка, яка – подекуди – базується на «реліктових знаннях» (висловлювання М.Пруста – О.О.).

До різних аспектів проблеми художньої творчості М.Пруст звертається неодноразово, хоча, як вже підкреслювалося, робить це дещо строкато. Викликають інтерес короткі нотатки, фактично – один великий абзац під назвою «Влада романіста», написаний, за свідченням літературознавців, приблизно між 1895 та 1900 рр. Оскільки М.Пруст, як правило, не датував свої теоретичні розміркування, «вибудовувати» їх хронологію слід досить обережно. «Владу романіста» можна кваліфікувати як незавершене есе, що для нас є вкрай цікавим, оскільки, окрім поняття «оригінальність», письменник оперує поняттям «гра». Так, М.Пруст вважає за доцільне усю систему художніх образів, що її створює «романіст», розглядати як «гру», що спирається, передусім, на професійні ознаки: «...ми переходимо в інший стан, улазимо у шкуру генерала, ткача, співачки, сільського поміщика, пізнаємо сільське життя і похідне, гру та полювання, ненависть й кохання» (112, 167).

Надзвичайно високо оцінюючи як творчість романіста, так і літературну творчість, загалом, М.Пруст вважає, що художнє мислення письменника дає йому можливість пережити будь-яку історичну подію, використовуючи маски і Наполеона, і Савонароли, і звичайного селянина, спираючись при цьому на власне бачення їхнього життя, яке позначене конкретними вчинками, що сприяє специфічній інтерпретації цих різнополярних особистостей.

Сукупний розгляд цих коротких есе, які присвячені проблемі художньої творчості, дозволяє зробити наступні висновки:

По-перше, М.Пруст цілком свідомо приєднався до когорти відомих французьких письменників, передусім, другої половини XIX ст. – Ж.де Нерваль, Т.Готьє, Ш.Бодлер, Г. де Мопассан, брати Гонкури, Е.Золя, Р.Гіль, – котрі в своїх авторських дослідженнях, спираючись, передусім, на власний досвід, намагалися розв'язати низку складних психологічних питань, відповіді на які значно просунули б вперед розуміння процесу літературної творчості.

По-друге, загостривши увагу на ролі й спонукальній силі

«оригінальності» та «гри», М.Пруст поставив своїх сучасників-романістів перед фактом, який до сьогодні на естетико-психологічних теренах немає однозначної відповіді, а саме: літературна творчість – це погляд письменника «зі сторони» на реальність, яка є об'єктом його уваги, чи це «занурення» у реальність, в процесі якого письменник ототожнює себе з реальністю, «знаходячи» у її неоднозначності героя свого твору?

По-третє, у тих зразках есеїстики М.Пруста, де наголошується на окремих аспектах проблеми художньої творчості, він періодично торкається історії французької літератури, акцентуючи на «романах» та «романістах». Письменник усвідомлює і намагається донести до своїх читачів, ту важливу, позитивну роль, яку А.-М. Бейль (Стендаль), О. де Бальзак, В.Гюго, Г.Флобер, А.Доде зіграли в становленні самобутності й самоцінності французької культури ХІХ ст. На нашу думку, М.Пруст виявився одним з тих теоретиків, ідеї якого, «випереджаючи час» фактично на сто років, сприяли появі в умовах ХХІ ст ґрунтового дослідження відомого французького філософа та літературознавця Рене Жірара (1929 – 2015) «Неправда романтизму і правда роману» (2019).

В «Анотації» до своєї монографії науковець зазначив, що концептуалізувати історію «бажання» – це одне з наріжних понять його філософсько-літературознавчої концепції – він зміг «заручившись підтримкою Сервантеса, Флобера, Пруста та Достоевського» (36). Тож очевидно стає зміна статусу М.Пруста: наприкінці ХІХ ст. він сам спирається на здобутки класиків, а в середині ХХ – на початку ХХІ – вже як класик «допомагає» обґрунтовувати нові ідеї.

Окрім питань, пов'язаних з проблемою художньої творчості, в есеїстичних «замальовках» Пруста досить виразно присутні мистецтвознавчі розміркування. Найбільш змістовним й авторським, на нашу думку, є есе «Рембрандт», написане одразу після смерті англійського письменника, мистецтвознавця, одного з ідеологів «прерафаелітів» Джона Рьоскіна (20 лютого 1900 року). Слід наголосити на факті особливої поваги, яку Пруст відчував до Рьоскіна і настільки його цінував, що переклав французькою, написав коментарі

та видав друком протягом 1904 -1905 рр. такі значні праці вченого як «Ам'єнська Біблія» та «Сезам і Лілія».

Як зазначає А.Михайлов, чимало мистецьких творів, що ними захоплювався Дж.Рьоскін, були добре відомі Прусту, проте англійський мистецтвознавець показав письменнику «методи підходу до них, шляхи й прийоми їх осмислення. Однак ще важливішим є те, що Рьоскін – яскравий представник художньої думки кінця століття, близький ідейно до прерафаелітів, глибоко обґрунтував погляд на мистецтво як на виявлення життя духу, вершиною якого є чиста краса. Пруст глибоко засвоїв уроки Рьоскіна» (80, 10).

Слід визнати, що окремі фрагменти з есеїстики Пруста суголосні не тільки позиції Рьоскіна, а й розмислам Данте Габріеля Россеті (1823 – 1882) – одного з засновників «Товариства прерафаелітів», представники якого мали на меті «боротьбу проти легковажності тодішнього мистецтва, протиставляючи їй «чисте відтворення природи» й «свіжі ідеї для втілення» (68, 386).

На сторінках есе «Рембрандт», М.Пруст згадує ситуацію, яку він спостерігав в Амстердамі на виставці полотен Рембрандта: «...до зали у супроводі компаньйонки невпевненою ходою увійшов старець з довгим хвилястим волоссям, згаслим поглядом...» (119, 150). Прустівський інтерес до цього факту очевидний, адже на власні очі він був свідком ситуації, коли видатний мистецтвознавець, по суті, прощався з життям серед полотен геніального живописця.

У такому контексті підсилювалося і значення творчості Рембрандта, котрий, за слушним спостереженням «шукача втраченого часу», переконливо довів, що «створене художником на початку творчого шляху може більше бути схожим на природу, ніж на нього самого. Пізніше, якась його глибинна сутність, яку кожне геніальне зіткнення з навколишнім ще більше поглиблює, повністю насичує його творіння. Наприкінці ж стає зрозумілим, що тільки це і є для нього реальністю і що він з відчаєм воює, аби виразити її повністю» (119, 148).

Слід звернути увагу на те, що серед численних мистецтвознавчих понять, спираючись на які доцільно оцінювати твір живописця, Пруст обирає поняття «манера», коли розмірковує над різними етапами творчості живописця



і надає особливо високої оцінки, «так званій третій манері Рембрандта» (119, 149).

Оперування в процесі аналізу різних періодів творчості художника поняттям «манера» – від франц. *manière* – звичка, спосіб дії – є досить показовим, оскільки воно допомагало М.Прусту віднайти своєрідний «пластичний міст», наразі, між літературою і живописом. Адже, як стає зрозумілим, французького письменника влаштовувало загальне тлумачення терміну «манера», який означав ті «розпізнавальні» риси, які відтворюють індивідуальність митця, його авторський стиль. (69).

Наголошуючи на «так званій третій манері Рембрандта», М.Пруст, безсумнівно, мав на увазі «золотисте світло», яке знаходилося, так би мовити, в епіцентрі його уваги, оскільки «золотистість» і була реальністю живописця. До цього висновку Пруста приводить дещо загальна теза, відштовхуючись від якої він і розгортає есе «Рембрандт», а саме: «Музеї – це будівлі, де живуть думки» (119, 147).

Відтак, письменник вважав, що для живописця колір – це думка, а сукупність кольорів чи «золотистих» відтінків, варіанти яких «подорожують» картинами великого голландця, і є тим реальним світом, що його бачить зрілий митець. Імовірно саме у такому контексті слід інтерпретувати своєрідне звернення Пруста до відвідувачів музеїв: «Навіть тому, хто менш за все здатний зрозуміти їх (думки, закладені в полотна – О.О.), відомо, що на цих полотнах, розвішаних поруч, його погляд бачить саме їх, і що в них, а не у полотнах, посохлих фарбах і позолочених рамах полягає цінність картин» (119,147). Процитований фрагмент свідчить, що М.Пруст безпосередньо звертається до реципієнтів, хоча і визнає, що серед «споживачів картин» багато тих, хто «менше всього здатні зрозуміти їх». Наведене спостереження варте уваги, оскільки у переважній більшості своїх теоретичних розмислів, пов'язаних з проблемою творчості, для письменника існує виключно митець.

Аналізуючи есе письменника, стає очевидним, що він не запропонував жодних критеріїв, відштовхуючись від яких, обирав об'єкти теоретичного аналізу. Щодо персоналій, які привернули його увагу, вони настільки різні, що

вибір Пруста можна пояснити лише його «особистими пріоритетами». Так, вочевидь, творчість Рембрандта викликала відверте захоплення письменника. Проте М.Пруст виявляв неприхований інтерес і до творчості Ватто, Моро та Моне, художні орієнтири яких розгортали у принципово різних площинах. З одного боку – такий «авторський відбір» можна пояснити «індивідуальними уподобаннями» письменника, а з другого – не можна виключати свідоме чи позасвідоме прагнення М.Пруста визначити своєрідну логіку руху живописного мистецтва, розвиток і здобутки якого для нього ототожнювалися з іменами саме цих живописців.

Жан Антуан Ватто (1684 – 1721), котрого сучасники називали «майстром галантності», розпочав свій творчий шлях у досить складний період в історії французького мистецтва, адже після смерті Людовика XIV (1715) живопис звільнився від суцільного панування «академізму» і переважна більшість митців почала орієнтуватися на естетико-художні вимоги венеціанської школи. На думку мистецтвознавців, «венеціанці» перемогли у Франції протягом наступних років, значною мірою, завдяки Ватто, котрий стояв у витоків формування й утвердження стилю «рококо», що захоплювався галантністю світського життя, а його найвиразнішою естетико-художньою ознакою, як відомо, проголошувалась «витонченість». (122).

В означеному контексті особливої ваги набуває картина Ватто «Паломництво на острів Кіферу» (1717): «Ця картина порушувала всі правила академізму, а її тема не підходила під жодну з усталених категорій» (18, 326). Відштовхуючись від цієї картини, в ужиток було введено визначення «*fetes galantes* – галантні свята». Хоча в сучасному мистецтвознавстві воно використовується достатньо широко, транспонувати його на усю творчість Ватто вважається не правомірним, оскільки він спирався на досить широкий спектр художньо-емоційних засобів: свідомо привносив у живопис певну театральність, із зацікавленням ставився до полотен Рубенса та Джорджоне, творчо переосмислюючи їхню художню манеру. Ватто не поділяв захоплення «венеціанців», так би мовити, «життєвою силою», а намагався писати «стрункі й витончені» постаті, які «пересуваються з відпрацьованою впевненістю акторів,

котрі настільки чудово виконують свої ролі, що їхня гра хвилює нас навіть більше, ніж могла би хвилювати сама реальність. У них знайшов нове життя колишній ідеал «манерної» витонченості» (68, 326).

Позиція Пруста щодо оцінки творчості Ватто, багато в чому суголосна сучасним інтерпретаціям, хоча він і поставився до живописця з почуттям «симпатії та жалю». Таке відношення до Ватто обумовлене його вкрай слабким здоров'ям, що, на думку Пруста, було похідним від його тендітної статури, підвищеної емоційності, яка легко переходила у неспокій та нервозність. Не дивлячись на це, Ватто-живописець, по суті, розробляв у своїх полотнах різні варіанти теми кохання, яка завершується «апофеозом любовного почуття і радості» (111, 153).

Вочевидь, есе «Ватто» є досить вдалим поєднанням, з одного боку, аналізу постаті живописця, а з другого, тих почуттів, які він втілював у своїх полотнах. Коли ж йдеться про постать самого Ватто, М.Пруст – подекуди навіть дещо нав'язливо – «експлуатує» його хворобливість, через яку склалася суперечлива ситуація: Ватто в своїх картинах оспівує кохання, а сам, за словами Пруста, «так і не зміг або майже не зміг вкусити любовної насолоди» (111, 153). Щодо полотен Ватто, їх, імовірно, слід розглядати, залучаючи до аналізу багат шаровість людської почуттєвості, адже окрім втілення в їх простір естетичного начала, живописець досить виразно представляє чуттєву сутність любові, насолоди та смутку.

Осягнути, так би мовити, фактичне ставлення Пруста до постаті Ватто допомагає наступна думка автора есе: «Вважається, що він першим відобразив сучасну любов, маючи на увазі любов, в якій бесіда, смак до різного роду життєвих задовольень, прогулянок, смутку, з яким сприймається мінливий характер і свят, і природних явищ, і часу, займають більше місця, ніж самі любовні розваги, – тобто, що він зобразив любов як щось недосяжне в прекрасному оздобленні» (111, 153).

Ці розмисли спиралися на безперечну симпатію Пруста як до полотен митця, так і до стилю його особистого життя, в якому художник був толерантною людиною, відкритою як до друзів, так і до заздраників, яких було

чимало. Всіх, хто спілкувався з ним, підкреслювали його щирість та сердечність, відкритість до учнів, яким він розкривав «секрети» власної творчості. Слід зазначити, що Пруст особливо наголошує на, так званих, людських уподобаннях живописця: він був закоханий у Люксембургську сад, захоплювався перуками і зібрав «справжню колекцію костюмів Італійської комедії». Численні друзі позували йому у цих костюмах. Через таку «операцію» на полотнах Ватто з'являлися веселі, усміхнені обличчя у «казково прекрасних одягах» (111, 155).

У «живописному проекті» есеїстки М.Пруста представлений і життєво-творчий шлях Гюстава Моро (1826 – 1898), котрий атрибутував себе як прибічник символізму, значну увагу приділяв інтерпретації біблійних сюжетів, вважав, що кожне полотно повинно нести в собі певну кількість «необхідної розкоші» та бути «утаємниченим». Важко переживши смерть друга і коханої жінки, художник вів усамітнений спосіб життя, повністю зорієнтований на творчість: живописець заповів Франції 1200 картин У начерку, присвяченому Моро, М.Прус охарактеризував його полотна як «загадковий світ», досить вдало окресливши наріжну тенденцію творчості цього непересічного митця.

Свій творчий шлях Моро почав з дебютної картини «Едіп і Сфінкс» (1864), яка вже мала певні натяки на його наступний стиль, проте залишилася на узбіччі французького художнього життя, оскільки була досить стримано зустрінута критиками. Серед полотен, написаних Моро, мистецтвознавці, як правило, виокремлюють «Марення. (Танець Саломеї)» (1876), вважаючи, що саме цій картині властиві елементи «містичного» символізму, який начеб то володів прогностичною функцією: Саломея ще тільки розпочала свій танець, а глядач вже бачить відрубану голову Іоана Крестителя: «...утаємниченість місця дії, яке нагадує скоріше екзотичний храм, ніж палац царя Ірода – все це відбиває тяжіння до пишноти й жорстокості Сходу...» (145, 401).

Слід зазначити, що визнання і слава прийшли до Моро наприкінці життя, коли в європейському культурному просторі виник інтерес до надприроднього, яке ототожнюється з реальністю, та виникає мода на езотерику. Хоча на початку ХХ ст. творчістю Г.Моро зацікавилися А.Матісс, О.Редон, Ж.Руо та А.Бретон – один з ідеологів сюрреалізму, було і чимало тих, хто не

сприймав, запропоновану живописцем естетико-художню спрямованість. Цю тенденцію чітко сформулював А.Михайлов – дослідник творчості М.Пруста, котрий не зміг пояснити його вибір, оскільки був переконаний, що Моро вражає глядачів «тяжкістю несмаку» (80, 8). Відповідь на питання – «Чому Пруст обрав Моро?» – дають розмисли письменника щодо полотен живописця.

На сторінках начерку про «загадковий світ Гюстава Моро» «шукач втраченого часу» звертає увагу, передусім, на пейзажі, в яких «відчутна божественна присутність, в них з'являються марення, багрові відтінки неба передрікають зло, а лань служить символом добра...» (114, 156). Описувати, дивовижність пейзажів Моро, звертаючись до пасажів з тексту Пруста, можна до безкінечності, адже письменник високо оцінює переваги саме його манери написання картин цього жанру живопису. Річ у тім, що у Моро, на думку Пруста, кожний пейзаж несе в собі таке потужне «сміслові навантаження», що пейзажні полотна інших митців видаються «звичайними і начеб то інтелектуально вихолощеними, а зображені на них гори, небо, тварини, квіти – позбавлені власної дорогоцінної історичної суті» (114,156).

Окрім «сміслового навантаження», Пруст характеризує пейзажі Моро як «закриті», оскільки вони «замкнені» тісною ущелиною чи озером, що є місцем «проявлення божественного», і – скоріше – сприймаються як спогади про них «ліричного героя», а ні як реальний пейзаж. В означеному контексті доцільно звернути увагу на картини Моро «Смерть Сафо» (1870) та «Гесіод і Муза» (1891). Слід підкреслити, що аналізуючи пейзаж у творах Моро, Пруст виокремлює таку важливу «структуру» як «ліричний герой» – обов'язковий атрибут символізму. Це, на нашу думку, дає підстави стверджувати, що Пруст сприймає та приймає Моро саме як представника французького символізму, естетико-художні засади якого в образотворчому мистецтві оцінює достатньо високо.

М.Пруст не втомлюється описувати принади картин Г.Моро, що виникають серед безлічі буденних речей: дорогоцінне каміння, яким прикрашена збруя коней, ніжні квіти, що мають несподіваний кольоровий блиск, викинута на берег медуза, яка не вмерла, а горить «свіжою блідістю своєї голувої гами». Усе

це – сукупно – присутнє на полотні «Індійський співак», що захоплює уяву Пруста, «працюючи» на феноме «загадкового світу Моро». Професійно майстерність живописця досягає свого апогею, оскільки глядачу здається, що герой картини дійсно співає: уява породжує відчуття голосу, звуку, який також хвилює усіх, хто погоджується «зануритися» у символістичні загадки Моро.

Слід ще раз наголосити, що Пруст – інтуїтивно – збагнув позитивну сутність синестезії – міжчуттєвої асоціації, – у контексті якої «вибудована» більшість творів Моро, що – це особливо чітко підкреслює письменник, – завжди легко впізнати: «Знаходячись у гостях, розмовляючи ми несподівано піднімаємо очі і бачимо картину, яку раніше ніколи не бачили і яку тим не менш впізнаємо, як впізнаємо спогад» (114, 158).

У контекст «спогадів» потрапляють речі, які становлять естетичний досвід саме М.Пруста: обожнення дорогоцінного каміння, різнобарвні квіти, «поет з обличчям подібним на жіноче в темно-синьому одязі» і «темно-синій птах, що летить за поетом», «жінка, котра передчуває смерть», але продовжує спостерігати за поетом. Усі ці спогади, до яких, на нашу думку, треба ставитися досить прискіпливо, належать саме і лише Прусту. Якщо ж на картини Моро буде дивитися хтось інший, його асоціації, вочевидь, породжуватимуть інші спогади, що свідчитиме про «невичерпність» полотен Г.Моро.

Саме аналізуючи конкретні картини живописця, «шукач втраченого часу» ставить риторичне запитання щодо безсмертя «поетів». Поняття «поет» він вживає і стосовно живописця Моро та з надзвичайною, дещо навіть хворобливою, емоційністю відстоює ідею «безсмертя» геніальних митців: «...поети не вмирають повністю, їхня справжня душа, та єдина, в якій вони відчували себе самими собою, частково передається нам. Ми думали: поет помер, хотіли, як до могили, здійснювати паломництво у Люксембургський палац, прийшли, подібні жінці, яка несе мертву голову Орфея, до «Жінки з головою Орфея» – (М.Пруст має на увазі одне з полотен Г.Моро – О.О.) – і бачимо, що голова дивиться на нас, – це думка Гюстава Моро, втілена ним за допомогою фарб, дивиться на нас прекрасними незрячими очима» (114, 159).

Начерк, присвячений Моро, помітно відрізняється від інших робіт Пруста, виконаних у жанрі есеїстики, оскільки в його окремих тезах виявляється чимало особистісного, начеб то смерть живописця примусила його у новому ракурсі подивитися на власне життя. Цей присмак «особистісного» надзвичайно яскраво відчувається у тих фрагментах, де Пруст описує дім Г.Моро, що і за його життя був не такий, як у звичайних людей: після ж його смерті з дому слід винести усі меблі, адже *«дім поета – наполовину храм, наполовину дім священика. Коли ж священик йде з життя, залишається лише божество* ( виділено мною – О.О.)» (114, 160).

Розмисли М.Пруста щодо постаті й творчості Г.Моро спонукають зробити кілька важливих висновків, а саме:

1. Для Пруста поняття «дім» несло значне особистісне навантаження, оскільки він, як вкрай хвороблива людина, котра страждала важкою формою алергії, був прив'язаний до власного «дому» в прямому і символічному значенні цього поняття,

2. Хворобливий стан письменника обмежував коло тих, з ким він міг безпосередньо спілкуватися. Це було однією з причин, що значно підвищували як «статус біографічності» у творчості самого Пруста, так і його дещо болісне і упереджене ставлення до Ш.-О. Сент-Бьова – автора «біографічного методу», засади якого – на відміну від Пруста – були позитивно оцінені багатьма митцями, зокрема – Ш. Бодлером і широко обговорювалися на межі XIX – XX ст.

3. На нашу думку, прискіпливий інтерес Пруста до творчо-життєвого шляху Моро наснажувався, з одного боку, суперечливими шуканнями самого живописця, котрий, «балансуючи» між символізмом, містикою і модернізмом, сприяв становленню сюрреалізму, а з другого, не стійкою естетико-художньою платформою самого Пруста, який у власній творчості опинився на перехресті реалізму, психологізму та потужними проривами авангардизму.

Усе означене є одним з чинників, який пояснює факт повернення М.Пруста до проблеми внутрішнього «Я» митця у «Начерку про загадковий світ Гюстава Моро»: Пруст-теоретик спробував «працювати» у площині такої –

моральнісно окресленої теми – як смерть, «індивідуальне «Я» самого Моро, котрого після смерті вже немає, оскільки «сфера, в якій він був таким самим, як всі, більше не існує» (114, 160). М.Пруст, високо оцінюючи полотна Г.Моро, намагається показати і глядачам, і читачам, які зусилля живописець докладав аби зламати «бар'єр індивідуального «Я», сподіваючись за допомогою наполегливої праці підхльоснути натхнення, тобто зробити якомога частішими хвилини доступу до своєї справжньої душі, намагаючись закріпити її незайманий образ таким чином, щоб до нього не додавалося нічого від його звичайної душі» (114, 160). Фрагмент, процитований нами, дозволяє припустити, що Пруст прагнув виокремити в процесі аналізу як творчого процесу, так і спадщини Моро, нові і нові аспекти, які, з одного боку, наголошують на реальних естетико-психологічних проблемах творчості (натхнення), а з другого – на штучних (розподіл душі на «справжню» та «звичайну»).

Слід зазначити, що проблема натхнення цікавила Пруста і сама по собі, а не тільки в контексті творчості Г.Моро, оскільки у спадщині письменника залишилося незавершене есе «Присмерки натхнення», яке займає тільки одну сторінку. Однак цінність цієї сторінки виявляється вже у першому абзаці, де Пруст прагне охарактеризувати поняття «натхнення» – «раптовий приплив захоплення – єдина ознака досконалості думки, при своїй появі підстьобує нас пуститися за нею услід і яка миттєво робить слова піддатливими, прозорими, такими, що взаємно відображають один одного» (113, 173).

Літературознавці не пояснюють, чому Пруст недописав означене есе і чому в його назві використав поняття «присмерки», проте і в такому вигляді ці нотатки сьогодні дають привід для роздумів. Зрозуміло, що виокремлену нами тезу не можна вважати визначенням «натхнення». М.Пруст, скоріше, намагається створити «образ натхнення», який передбачає інтерпретацію цього поняття через «раптовий приплив захоплення». А з «позиції» «образу» – особливо «художнього образу» – до «натхнення», цілком імовірно, можуть бути дотичними і такі поняття як «приплив» чи «захоплення». В есе «Присмерки натхнення» Пруст у черговий раз підтвердив, що він значно впевненіше відчуває себе у художньо-метафоричному просторі, ніж у теоретичному.



Водночас, Пруст-письменник, котрий «особисто» знав сутність натхнення, жодного разу не заперечував його творчий потенціал, намагався теоретично осмислити цей феномен, міг би зафіксувати власні враження, розширивши існуючий емпіричний досвід, до якого – як правило – апелюють науковці. Проте М.Пруст цього не зробив, хоча і зафіксував кілька положень, які варті уваги. Зокрема, він вважав, що ті, хто пізнав натхнення, без нього вже не зможуть ані висловити «думку», ані аргументувати «концепцію», якими б «правильними» чи «продуманими» вони не були. Той, хто пережив стан натхнення, буде на нього чекати, переживаючи те, що письменник назвав «сумною порою», і очікуючи бажаного «душевного підйому». «Жертви натхнення» мріють про чергове «піднесення, оновлення» духовних й фізичних сил, завдяки яким «у мозку начеб то зникають усі перегородки, усі бар'єри, будь-яка неприродність і при яких усе наше ество нагадує якусь лаву, готову вилитися і без перешкод прийняти бажану форму» (113, 173).

М.Пруст намагається надати своїм метафоричним «будовам» присмак теорії і згадує минулі накопичення вражень, які наснажують спогади і трансформуються у натхнення. Цей шлях відтворення процесу появи натхнення, підґрунтя якого дійсно може «ховатися» у минулих переживаннях митця і бути – особисто для нього – остаточно невичерпаними, поданий Прустом у художньо-ескізній манері, що не дозволяє провести межу між його власними переживаннями чи спогадами та теоретичними посиленнями чи висновками. Також, на жаль, у жодному фрагменті, представленому в есе «Присмерки натхнення», письменник не апелює до власного досвіду, власних переживань, які могли б стати «безцінним подарунком» видатного письменника майбутнім дослідникам його творчості.

Ми змушені констатувати, що, хоча і побіжно, але торкаючись у своїх есе проблеми натхнення, М.Пруст не звернувся до тих досягнень, які європейська психологія, естетика, мистецтвознавство вже накопичили на межі ХІХ – ХХ ст.: натхнення розглядалося, передусім, у контексті психологічної науки, що кваліфікувала його як сконцентрованість митця на об'єкті творчості та підкреслювала відносну легкість створення конкретного образу. В означений

нами період, науковці розуміли, що натхнення не впливає на увесь твір, над яким працює митець, а лише на окремі ланки творчого процесу (образ, композиція, кольорове рішення, коли йдеться про створення живописного полотна). Дослідники також підкреслювали індивідуальний характер натхнення, яке визначається специфічними особливостями творчої особистості, котра протягом творчого процесу може демонструвати схильність до афектації. Це спонукає митця контролювати й перепроверити те, що створене в стані натхнення, оскільки такий матеріал може «випадати» із загальної спрямованості задуму твору.

М.Пруст, що засвідчують залишені ним фрагменти, захоплювався натхненням, чекав на нього і, можливо, використовував у власній творчості. Водночас, є чимало митців, котрі скептично ставилися до цього психологічного феномену, проте подібні напрацювання, імовірно, не потрапили у поле Пруста, хоча сам факт його інтересу до проблеми натхнення, поза сумнівом, підсилює мистецтвознавчий напрямок його есеїстики.

Окрім Ватто та Моро увагу «шукача втраченого часу» привернули і французькі імпресіоністи, які на виставці 1874 року експонували свої перші полотна. М.Пруст, як відомо, був прихильником художніх орієнтирів Клода Моне (1840 - 1926) та Альфреда Сіслея (1839 - 1899), наголосивши, передусім, на новаторській сутності їхніх творів. Як відомо, високі оцінки і Прустом, і іншими мистецтвознавцями імпресіонізму в цілому, і творчості його окремих представників, були стимульовані саме картиною К.Моне «Враження. Схід сонця» (1872).

Цей славетний пейзаж, завдяки якому, власне, і сформувалося поняття «імпресіонізм», продовжував експерименти Едуарда Мане (1832 - 1883) у цій галузі, що, передусім – відсилали до його знакової картини – «Сніданок на траві» (1863). Сам Е.Мане був прихильником «чистого мистецтва», тобто, по-перше, не визнавав його функціональності, а по-друге, цінував техніку живопису, яка завдяки мазку, освітленню та кольоровим плямам, дозволяє створювати нову реальність. Е.Мане схилився перед майстерністю Хальса,

Веласкеса та Гойї і не приховував, що «перекладає» досягнення старих майстрів на мову сучасного живопису (145, 380).

Імпресіоністи, котрі «рухалися» за Е.Мане, доклали чимало зусиль, аби їхні пейзажі дійсно створювали «нову реальність» Як і у випадку з картинами Г.Моро, «шукач втраченого часу» зосереджує увагу саме на пейзажах Моне і Сіслея. Зокрема, він із скрупульозною точністю називає географічні зони чи місця, які з певних причин виявилися об'єктами творчої уваги імпресіоністів. Так, письменник акцентує, що географія – мис Антіб, Вернон, береги Сени, Жіверні, Руанський собор у різні години доби, Аржантейле, вітрильник, річка із зеленню берегів – перехрещується з назвами полотен і ставить запитання, яке для нього, вочевидь, має принципове значення. Його суть полягає в наступному: чому людина мріє побачити макове поле на картині живописця, коли має змогу подивитися на нього у реальності?

На думку М.Пруста, з полотном Моне чи Сіслея людина залишається на одинці, намагаючись «проганяти усі зайві думки і зрозуміти смисл кожного кольору, який викликає у нас спогади про колишні враження, які вишиковуються у таку саму повітряну і різнокольорову архітектурну форму, як і та, що на полотні» (120, 164). Відтак, письменник переконаний, що полотна, зокрема, Моне, примушують усіх, хто з ними знайомий, полюбити ці місця, які привернули його увагу, і цього вистачить, аби «відправитися до Вернону»

Позиція Пруста «працює» на утвердження сили мистецтва: глядач надає перевагу полотну, на якому зображене макове поле, саме тому, що між ним і полем стоїть живописець, майстерність котрого робить необхідні наголоси, концентруючи увагу реципієнта на кольорових плямах, на тих окремих «маках», які для нього набувають особливого значення. Стоячи перед полотном, глядач на короткий час потрапляє в ілюзорний світ, де йому здається, що митець підтримує його, спрямовуючи думки чи спогади у вірному напрямі. На думку Пруста, глядачеві значно легше ще раз пережити власне минуле, коли поруч є живописець – автор полотна, котрий стає співучасником його складного психологічного стану.

У контексті означеного, М.Пруст приділяє особливу увагу уяві, яка допомагає глядачеві вести діалог з митцем: «Моне прищеплює нам любов до поля, неба, пляжу, річки як до чогось божественного, до чого ми тягнемось і де буваємо так розчаровані, помітивши жінку в шалі, яка поспішає через поле, чи парочку, що гуляє пляжем» (120, 165). Згідно Прусту, при певних умовах, «живописна» реальність виявляється більш значущою, ніж «реальна» реальність. Саме «живописна» реальність залишається в пам'яті людини, асоціюється з іменем конкретного митця, стимулює уяву глядача і важить для нього значно більше «жінки у шалі» чи «парочок на пляжі». Таким чином, якщо «рухатися» за думкою Пруста, «ми ніяковіємо, коли бачимо людей на полотнах Моне, тому що ... бажаємо бачити самі пейзажі» (120, 165).

Мистецтвознавчий напрямок есеїстики М.Пруста показовим чином засвідчив, що жанр пейзажу письменник не тільки виокремлював серед інших жанрів живопису, а й саме через нього і завдяки йому дозволив сучасникам долучитися до свого естетичного смаку та художніх пріоритетів. На нашу думку, це захоплення Пруста зближувало його з Дж.Р'юскінім, котрий вірив не просто в «чисту красу», а в мистецтво, здатне її створити. При цьому, Пруст – есеїстик – шанувальник і пейзажів, і «чистої краси», по суті, полемізував з Прустом – романістом, оскільки в своїй власне літературній творчості менш всього цікавився цими природними й художніми явищами. Він цілеспрямовано був зорієнтований на автобіографію, прийом «книга у книзі», смисложиттєві шукання особистості, яка реалізує процес самопізнання. Це свідчить, що романи письменника існують у зовсім іншому просторі. Імовірно, з різних причини, він вирішив не з'єднувати їх, і саме тому аналіз його есеїстики є потужним чинником щодо розуміння, передусім, самого Марселя Пруста – великого французького письменника та інтелектуала, котрий, *повертаючи людству втрачений час*, робив свій внесок у розвиток нового типу романої форми, виконавши роль своєрідного медіатора між «натуралістичним» та «інтелектуальним» романом.

## РОЗДІЛ 4. «НАТУРАЛІСТИЧНИЙ» ТА «ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ» РОМАН У ЛОГІЦІ РОЗВИТКУ ЄВРОПЕЙСЬКОГО КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ

### 4.1. «Натуралістичний» та «інтелектуальний» типи роману: від авторських моделей до самодостатнього літературного явища

У попередніх розділах монографії ми артикулювали неоднозначність культуротворчих процесів другої половини ХІХ – початку ХХ ст. Ця неоднозначність природно позначилася і на літературі, що в даний період опановувала та відбивала основні тенденції розвитку європейської гуманістики, достатньо чутливо відгукуючись на тогочасні соціально-політичні, ідеологічні, філософсько-естетичні та мистецтвознавчі шукання науково-творчої еліти.

Як відомо, з середини ХІХ ст. на європейських теренах панує позитивізм – філософська концепція, обґрунтована Огюстом Контом (1798 – 1857). Серед наріжних положень позитивізму особливе місце посідає ідея про три стадії «інтелектуальної еволюції людства»: теологічну (обожнювання світу через невміння його пояснити); метафізичну (пояснення світу відбувається на абстрактному рівні, споглядально); позитивну (можливість спостереження, вивчення і – нарешті – пізнання конкретної речі).

Слід підкреслити, що як позитивізм, загалом, так теза про «інтелектуальну еволюцію людства», певним чином вплинули і на естетику, і на теорію мистецтва. Хоча сам О.Конт лише побіжно торкнувся цих сфер гуманістики, вважаючи, що «мистецтво може бути інтерпретатором, популяризатором природничих наук, «об'єктивного» знання. Водночас, мистецтво існує для ідеалізації реального буття, для створення системи ідеалів, утвердження краси» (39,12).

Одне, вкрай важливе зауваження О.Конта полягало в тому, що мистецтво здатне перетинати і виходити за межі чуттєвого світу, активно впливаючи на «не – мистецьку» діяльність, а саме: різні сфери суспільного життя, науку і, навіть, промисловість. Щодо «промисловості», Конт, по суті, виступав в ролі прогнозиста, оскільки «реальне буття» 30-40-х років ХІХ ст., коли формувалася концепція позитивізму, навряд чи давала йому можливість побачити хоча б один практичний приклад «перенесення» мистецтва у простір промисловості. Однак, положення, на яких наголосив філософ, варті особливої уваги, оскільки він чітко розмежував «природниче» і «гуманітарне» знання, віддав належне «чуттєвому світу», що відіграє певну роль у функціонуванні мистецтва та оперував поняттям «ідеал». Об'єктом самостійного аналізу, вочевидь, має бути і, введене ним в ужиток, поняття «естетичний геній» та гіпотеза і наголос, що філософія зразка позитивізму здатна виступати «джерелом натхнення», адже до О.Конта, ніхто не пов'язував натхнення зі сферою філософських абстракцій, залишаючи його для творчого процесу чи сприймання художнього твору.

Повноцінну трансформацію позитивізму в естетико-художню сферу здійснив Іпполіт Тен (1828 -1893) – відомий філософ-позитивіст, представник культурно-історичної школи у французькому літературознавстві, праці якого стали «пластичним мостом» між позитивізмом та натуралізмом. Беззастережне прийняття ідей позитивізму було логічним для Тена, оскільки він виступав послідовним прихильником дарвінізму і вважав цілком природнім процес «приспосовування» ідеї біологічної еволюції як до розвитку суспільства, так і до різних видів творчої діяльності.

Фіксуючи потужну роль біологічної еволюції у цивілізаційних процесах, І.Тен не був, так би мовити, одностороннім, адже передмова до «Історії англійської літератури» показовим чином доводить його розуміння «культурно-історичного» фактору не лише в літературознавстві. Епіграфом до свого тексту він обирає фрагмент з розмислів Франсуа Гізо (1787 – 1874) – французького історика і політичного діяча, котрий у своєму дослідженні «Історія цивілізації в Європі» зазначав: «Історик може звернутися до людського

духу, яким він уявляється протягом відомого проміжку часу, цілої низки століть або у якого-небудь народу; він може вивчити, описати, викласти усі явища, видозміни, перевороти, що відбулися у внутрішньому світі людини, – і закінчивши таку працю, він отримає історію цивілізації обраного ним народу чи періоду» (128 , 72).

Приймаючи позицію Ф.Гізо, І.Тен вважає «вивчення літератур» на теренах Німеччини та Франції потужним чинником становлення їх історичної науки, що визначається логікою руху від літератури до об'єктивного відтворення історії і видається французькому позитивісту шляхом до розуміння логіки чи алогічності цивілізаційних процесів. У контексті означеного, на перші позиції своєї концепції він висуває «історичні джерела», завдяки яким «слід відтворити зримого індивідуума», що здатний визначити «загальні засоби мислення й почування». Підкресливши «основні форми думок та почуттів», І.Тен наголошує, що *«в людських почуттях та ідеях є певна система, а її головною рушійною силою є відомі загальні риси, особливості розумового й душевного складу, завдяки яким відрізняють людей однієї раси, одного сторіччя або однієї місцевості ( виділено мною – О.О)»* (64-а, 79). Наслідком такої позиції є обґрунтування І.Теном його відомої концепції «трьох первинних сил»: *раса, середовище та момент*.

Аргументувавши загальні обриси своєї концепції, учений деталізує потенціал історії в контексті можливостей психологічної науки. Наразі ми вважаємо за необхідне особливо наголосити на його інтересі до психології і підкреслити, що І.Тен був серед тих науковців, хто у другій половині ХІХ ст. не просто цікавився специфікою психологічного аналізу, який суголосний вирішенням тих завдань, що постають перед гуманітарним знанням, а й здатний привнести щось принципово нове в осмислення традиційних проблем естетики чи мистецтвознавства.

На думку Тена, «...історія є, по суті, однією з проблем психології» (128, 93) і серед французьких літераторів лише Стендаль виявився спроможним не тільки зануритися, але і розв'язати складний вузол історичних, психологічних, моральнісних та художніх протиріч свого часу: «Ніхто краще за

нього не вчив вдивлятися допитливо спочатку в оточуючих людей і у сучасне життя, потім у справжні стародавні документи, читаючи між рядків і чітко розрізняючи за давньою печаткою або рукописним мережевом текста те почуття, той розвиток думки і стану душі, які володіли автором тексту» (128, 94). До того ж І.Тен підкреслював, що вивчення літератури різних народів «дозволяє створити історію моральнісного розвитку», а це сприяє наближенню до пізнання психологічних законів. При цьому, І.Тен припускав, що «психологічні закони» здатні керувати не лише людьми, а й подіями. Вважається, що це була новаторська теза французького позитивіста, проте нам вона видається вкрай дискусійною і може бути прийнятою лише у наступній логіці руху, а саме: «психологічний закон – людина – подія».

Слід визнати, що французький дослідник цілком закономірно посів досить високу позицію в ієрархії європейських літературознавців другої половини ХІХ ст. Відштовхуючись від дарвінізму та теоретичних засад позитивізму, він зміг переконати французьку художню еліту як у перспективності «психологічного методу» (термін І.Тена – О.О.), так і в доцільності спрямовувати творчий процес у площину дослідження расово-територіального фактору в становленні культури. Зокрема, І.Тен переконував митців і, передусім письменників, у необхідності, за висловом Л.Левчук, «копіткого «нанизування» фактів. Відтак, уведені І.Теном у теоретичний обіг терміни «факт», «естетичний факт» діставали безпосереднє тлумачення в діагностиці психічних захворювань, в аналізі генетики «поганої спадковості, явищ психічної чи сексуальної патології...» (39, 13).

Як відомо, згодом теоретичні шукання І.Тена стали поштовхом до формування «натуралізму», а Еміль Золя (1840 – 1902) виступив очільником «натуралістичного методу» в літературі. Відтак, логіка «інтелектуальних зусиль» трьох видатних ідеологів французької гуманістики «Конта – Тена – Золя» призвела не тільки до реалізації їхніх особистісних науково-творчих розвідок, а й до виникнення на французьких теренах потужного літературно-художнього руху, що визначив орієнтири не тільки для французької, але й світової культури ХХ - початку ХХІ ст.



Окреслюючи засадні принципи «натуралістичного» роману, вкрай важливо враховувати, що Е.Золя в своїй діяльності сповідував принцип «теоретико-практичного паритету», органічно поєднуючи написання 20-ти романів циклу «Ругон-Маккари» з теоретичними розробками, які забезпечили поступове поглиблення засад «натуралізму». У нашій статті «Проблемне поле» французької гуманістики: досвід другої половини ХІХ століття» (2020) було показано, що принцип «теоретико-практичного паритету» є традиційним для дослідження естетико-мистецтвознавчої проблематики і використовується від часів Франсуа д'Обіньяка (1604 – 1676) – одного із засновників європейського театрознавства, автора ґрунтовного дослідження «Практика театру» (1657). Пізніше на засади «теоретико-практичного паритету» спиралися Вольтер, Д.Дідро, Ш.-О.Сент-Бьов. Таким чином, Е.Золя продовжив напрацювання співвітчизників, які в логіці історичних досліджень виправдали себе повною мірою.

Як відомо, свої теоретичні статті Е.Золя друкував і у збірниках, і у газетах, що подекуди, ускладнює відтворення хронології їх входження в європейський культурний простір. У зв'язку з цим, ми переважно орієнтуємося на «Коментарі» Віктора Шора (1917 – 1971), які представлені у 25 томі «Зібрання творів» Е.Золя (142,750 – 765). Відомий літературознавець, реконструюючи видання теоретичних робіт письменника, пов'язує їх оприлюднення з періодом 1875 - 1880 рр., підкреслюючи, що «...формуючи збірники, Золя ігнорував хронологію написання своїх статей і групував їх за тематичним принципом» (142 , 750).

У «Коментарях» В.Шора наведений і інший приклад, який нам видається доволі важливим: протягом п'ятнадцяти років Е.Золя співпрацював з популярним ліберальним журналом «Вісник Європи», опублікувавши на його сторінках «шістдесят чотири кореспонденції під загальною назвою «Паризькі листи». Коли ж друком вийшов роман «Нана» (1883) – дев'ятий з циклу «Ругон-Маккари» – і значна частина французької преси оцінила його як брутальний, за висловом В.Шора з приводу естетико-художніх засад «натуралізму» розгорнулася відверта «боротьба». Скориставшись необхідністю зосередити

увагу на полеміці з опонентами «натуралістичного» роману, Е.Золя припинив співпрацю із закордонними виданнями.

Складність його позиції і як письменника, і як теоретика полягала в тому, що теорія «натуралізму» формувалася паралельно з написанням романів, які, по суті, виступали специфічним «плацдармом» для перевірки правомочності певних «теоретичних конструкцій». Зокрема, В. Шор підкреслює, що об'єднання, розкиданих у різних виданнях та газетах, теоретичних статей та нотаток у серію збірників «було само по собі важкою й найбільшою корисною справою, яка мала першорядне значення у ході тієї боротьби, яку вів Золя». Деталізуючи значення «серії збірників», В.Шор завважував: « Читачі вперше змогли ознайомитися з розробленою ним літературно-естетичною теорією у всій її повноті, перед ними розгорталась широка панорама французької оповідної прози та драматургії минулого і сучасного, що оцінювалися з позиції тієї ж самої теорії. Ставала наочною масштабність теоретико-критичної роботи Золя. Зібрані разом, його напрацювання набували в багато разів більшу пропагандистську ефективність та переконаність» (142 , 752).

На нашу думку, повне уявлення щодо «літературно-естетичної теорії» Е. Золя дають статті із сформованих самим письменником збірників «Натуралізм у театрі» (1876) та «Романісти – натуралісти» (1875 – 1880). Серед розвідок, що увійшли до збірки «Натуралізм у театрі», особливу теоретичну вагу, вочевидь, має «Натуралізм», на сторінках якої окреслені наріжні засади нового методу. Обґрунтовуючи сутність «натуралістичного» роману, Е.Золя, повністю підтримав естетико-літературознавчі шукання І.Тена, звертаючи особливу увагу на принципово важливий переворот, який протягом ХІХ ст. відбувся «в усіх науках»: «Природничі науки народилися в кінці минулого століття; фізиці і хімії ледь виповнилося сто років; історія і критика відроджені, в певному сенсі створені після революції (Золя має на увазі французьку революцію 1848 р. – О.О.); цілий світ відкрився нашому погляду, вчені звернулися до документів, до експерименту, розуміючи, що для того аби будувати наново, треба повернутися до витоків речей, вивчити людину і природу, пізнати суще» (39 , 13)

Оскільки нас, насамперед, цікавить «натуралізм» в інтерпретації його засновника, вкрай важливо зрозуміти, що виникнення і пояснення суті «великого натуралістичного руху» Е.Золя розпочинає з фіксації факту «перевороту» в науці і тих відкриттів, завдяки яким збагатилося природниче знання. Не дискутуючи з І.Теном, він розглядає літературу, так би мовити, у валці фізики чи хімії, і зазначає, що *«великий натуралістичний рух» «розповсюджувався непомітно, але неухильно, рухаючись іноді навмання, в темряві, але все ж пробивав собі дорогу вперед, до кінцевої мети, до повної перемоги своїх ідей ( виділено мною – О.О.)»* (39, 13).

Письменник настільки високо оцінює «натуралістичний рух», що вважає його принципи досягання дійсності, «причини його прискорення» відповідними усім іншим досягненнями ХІХ ст., адже, на його думку, «незборимий потік штовхає наше суспільство до вивчення істини». Останнє положення показує, що Е.Золя, фактично, ототожнює «натуралізм» з «істиною». На нашу думку, таке твердження слід розглядати і з формального боку – «натуралізм» ототожнюється з «істиною», і з фактичного – «натуралізм» – це процесуальне явище, яке «копіює» шлях опонування істини природничим знанням. При цьому жодного приниження «натуралізму» в «призначенні» його на роль «копіювальника» немає, оскільки від початку процесу пізнання «керманічем» визнаються природничі науки.

У перспективі часу, важливо чітко усвідомити специфіку позиції, яку протягом 70 – 80-х років ХІХ ст. займав Е.Золя, високо оцінивши досягнення «природничників», висловивши повагу до тандему «Конт – Тен», він повністю занурився у з'ясування літературно-мистецької сутності «натуралістичного методу». Наразі наголосимо, що одними з перших своїх завдань Золя-теоретик вважав як розкриття «глибинного коріння натуралізму», що, на його думку, не є несподіваним явищем, а завжди був властивий «національній літературі», так і проведення чіткого розмежування «романтизм – натуралізм». Показово, що Е.Золя, не заперечував надбань романтизму в жанрі поезії, однак зосередив увагу на можливості укорінення естетико-художніх засад «натуралізму» на французькій сцені, оскільки «романтична драматургія», на його думку, повністю

вичерпала себе, деформувала театр, негативно позначившись і на професійних можливостях акторів, котрі роками відтворювали «пафосно-сентиментальні» емоції.

Водночас, Е.Золя констатує об'єктивність появи романтизму на теренах французького мистецтва, передусім, в театрі. Так, він порівнює романтиків з «бунтарями», а появу їхніх творів на сцені оцінює як «бунт, вторгнення переможного загону молодих поетів, які увірвалися на сцену з барабанним боєм і розгорнутим прапором» (39, 16). Наразі, їхні подальші кроки були, принаймні у театральному просторі, непевними й формальними: «...вони протиставили риторику – риториці античності – середньовіччя, одержимості обов'язком – одержимості пристрасстю» (39, 16). Зрештою, усе це не зачіпило наріжних засад театрального мистецтва: «...умовності сцени лише перебудувалися, персонажі залишилися тими самими маріонетками, тільки в іншому одязі; нічого не змінилося, окрім зовнішнього вигляду і мови». І, зрештою, свої роздуми і оцінки щодо романтизму Е.Золя завершує досить симптоматично, а саме: «А втім, доба більшого і не вимагала» (39, 16).

Вичерпавши себе, романтизм – під тиском натуралізму – здав свої позиції і, з одного боку, звільнив для нього літературно-театральний простір, а з другого – стимулював до аргументованої оцінки творчості конкретних літераторів, яка засвідчила б вірогідність їхньої причетності до «великого натуралістичного руху». Імовірно, Золя занадто категоричний, коли розглядає романтизм лише як «необхідну ланку, що зв'язує літературу класицизму з натуралістичною літературою». Певних уточнень, на нашу думку, вимагає і оцінка ним «сміливого та могутнього новатора» Оноре де Бальзака (1793 - 1850), котрий «замінив уяву поета спостереженнями вченого ( виділено меною – О.О.)» (39, 13). Така оцінка Е.Золя достатньо легко спростовується, наприклад, бальзаківською «Шагреневою шкірою» (1831), поява якої була стимульована розвиненою уявою письменника.

Відаючи належне засновнику натуралізму, котрий свою відданість саме такому засобу відтворення дійсності продемонстрував у двадцяти романах циклу «Ругон-Маккари», ми все ж змушені зазначити, що подекуди його

розмисли засвідчують неабияку тенденційність. Велич Бальзака – одного з видатних європейських реалістів – базується на тематичній багатогранності його творів, підґрунтям якої могла виступати і історія, і уява. По суті, це визнає і сам Золя, коли «перераховує» героїв, створених видатним романістом: «...барон Юло, старий Гранде – (захоплення цим образом Золя висловлює неодноразово – О.О.), – Цезар Біротто і всі інші персонажі Бальзака, такі неповторні і такі живі» (39, 22).

Водночас, Е.Золя знаходить і недоліки в літературній спадщині Бальзака. Наголошуючи на досягненнях «Людської комедії», він, водночас, констатує «незавершеність будівлі «наукового роману», вважаючи «натуралістів» «будівничими» та «доопрацювальниками» великого Бальзака. Така позиція дозволяє Е.Золя артикулювати на користь своїй позиції дві тези:

1. «Слабким боком творчості Бальзака є «вимисел» та «перебільшення».

2. Персонажам великого романіста подекуди не вистачає «правдоподібності» (142, 758).

Показово, що об'єктом критики Е.Золя стає не лише Бальзак, а й Стендаль, хоча загалом засновник «натуралізму» визнавав його роль у французькій літературі. Однак це «визнання» не було таким однозначним, як у Іполліта Тена, оскільки Стендаль, на думку Золя, із зневагою ставився «до людського тіла і замовчував фізіологічні елементи в людині» (142, 758). Таким чином, відштовхуючись від творчості двох видатних письменників, Е.Золя сформулював низку засад «натуралістичного роману»: уникнення «вимислу» і «перебільшень», культивування «правдоподібності», підвищений інтерес до «людського тіла», що, значною мірою, визначає мотивацію вчинків героїв, відверте «занурення» у фізіологічні зрізи життя людини, незалежно від її соціального статусу. При цьому залежність від «фізіології» подається письменником не лише як загальнолюдська, але і як «вроджена» риса.

На нашу думку, Е.Золя прагнув об'єктивно оцінювати процес культуротворення другої половини XIX ст., проте його позиція, передусім, стимулюється пошуками аргументів на захист теоретичних засад «натуралізму».

Письменник, вочевидь, спирався на достатньо потужні важелі, хоча обирав та використовував їх вибірково. Так, наприклад, високо оцінивши «Бальзака – історика», він особливо артикулював фактор «правди» і зазначав, що «усі попередні художні форми – і класична, і романтична – засновані на перетворенні й постійному ущіпленні правди», що чекала появи прихильників натуралізму, які прийшли і відверто заявили: «...правда не потребує драпірування – нехай вона з'явиться в усій своїй оголеності» (39, 20).

Слід зазначити, що Е.Золя висловлював свою позицію досить відверто, проте не завжди переконливо, що особливо очевидно, коли він оперує поняттям «правда». Адже у моральному аспекті – воно складне і суперечливе: є «правда» Золя, «правда» Бальзака, «правда» читачів творів цих двох видатних письменників, а самі вони мають як «життєву», так і творчу «правду», що далеко не завжди співпадають. Нарешті, є історична «правда», яка жодним чином не однорідна, оскільки передбачає інтерпретаційні підходи, а відтак – специфічність поняття «правда» полягає у безкінечності його смислових модифікацій. Е.Золя, вочевидь, цього не враховував, віддаючи усю значимість та об'єктивність «правді» натуралізму, що для нього як фундатора цього напрямку було цілком природним, оскільки протягом другої половини свого життя він не тільки створював «натуралістичні романи», а й був змушений захищати їх, маючи не менше ворогів, ніж друзів.

Рік від року пошуки на теренах «правди» захоплюють Е.Золя все більше і більше, так би мовити, «рухаючись» за ним від одного роману до іншого. Скільки б твори письменника не шокували його сучасників, талант Золя примушує визнати і прийняти не просто «оголену», без «драпірування», а відверто жорстоку, цинічну правду, що супроводжує зображення смерті Нана, і «замальовки» нелюдських страждань, приречених на смерть шахтарів у «Жерміналі», і фізіологічну брутальність «людини-звіра», і позбавлене сенсу життя Жервези.

Продовжуючи свої експерименти з «правдою», Е.Золя блискуче розкриває феномен «творчої правди» у романі «Творчість» (1886), який став чотирнадцятим у циклі «Ругон-Маккари». На нашу думку, визначенню «творча

правда», а, швидше – «правда творчості» в характеристиці цього роману, передував період пошуку засобів «достовірності», адже підготовчі матеріали, на які спирався Золя, складають об'ємний том у чотириста сімдесят п'ять сторінок. З цього приводу, С.Ємельяніков зауважує: «Вони містять: план роману, характеристики персонажів, нотатки, дописи щодо Салону (щорічна офіційна виставка творів образотворчого мистецтва – О.О.), зауваження про торговців картинами, про живописців, скульпторів, архітекторів, про журі та ін., нотатки про музику та музикантів, нотатки про Париж, про кладовища» (35, 439).

Живописця Клода Лантьє – головного героя твору – слід, на думку Золя, розглядати як химерну дію спадковості, коли геніальний митець народжується у неписьменних батьків, котрі, по суті, не мають жодної уяви про мистецтво. Проте наразі йдеться не стільки про рівень інтелектуального розвитку батьків Клода, а про важку спадковість його дружини Крістіни, яка передається їхньому сину Жаку: «П'яти років у 1869 р. Жак помирає, а у 1870 р. Клод повісився. (Змішення шляхом повного злиття. Переважають якості матері, фізична схожість з нею. *Спадковий невроз виразився у геніальності*) (виділено мною – О.О.) » (35, 440).

Роман «Творчість» виявився вкрай важливим у розумінні поетапності в процесі формування концепції «натуралістичного роману», якого дотримувався Е.Золя: спочатку забороняється вимисел та перебільшення, потім поступово «проробляється» тема тілесності, витoki якої сягають саме «натуралізму». Через сто років – на межі ХХ – ХХІ ст. – «тілесність», вже як проблема європейської гуманістики, буде активно вводиться в теоретичний ужиток. Слід завважити, що роман «Творчість» додав до вже окреслених нами обов'язкових ознак «натуралізму» нові чинники, а саме: достовірність матеріалу, з яким працює письменник, визнання і аргументація ролі спадковості, розгляд геніальності митця як подолання травми, що є похідною від «поганої спадковості» та деформує внутрішній світ людини. Принагідно зазначимо, що позиція Е.Золя стосовно природи геніальності, хронологічно, передувала науковим розвідкам Зигмунда Фрейда (1856 – 1939), а засновник психоаналізу

віддавав належне розумінню письменником природи психічних неврозів та травм, що здатні стимулювати творчу активність.

С.Ємельяніков звертає увагу і ще на одну, як йому видається, специфічну особливість роману «Творчість»: «...надумані початкові схеми в процесі роботи над книгою обвалилися під натиском життєвого матеріалу. Золя-художник виявився вище Золя-теоретика» (35, 440). Тези С.Ємельянікова ми вважаємо далеко не однозначними. Навряд чи великий за обсягом роман може бути написаний без «початкової схеми», зразки якої присутні у «творчих лабораторіях» багатьох письменників. У процесі роботи «початкова схема» може неодноразово змінюватися і у цьому плані творчий процес Золя співпадає з правилами написання романів, які використовують інші письменники. Не можна погодитися і з тим, що засновник «натуралізму» не витримав натиску «життєвого матеріалу»: по-перше, сам С.Ємельяніков послався на 475 сторінок попередньо опрацьованих письменником не тільки «творчих фактів», а й, так би мовити, життєво-побутових обрисів, що відбивали особливості життя «богемного середовища».

На нашу думку, слід також враховувати і те, наскільки Е.Золя був близький до французьких живописців, прилюдно підтримуючи імпресіоністів, котрі у цей період постійно знаходилися під ніщивним вогнем критики. Ставши на захист митців-експериментаторів, Золя, котрий працював над романами циклу «Ругон-Маккари», зміг аргументувати ще одну важливу ознаку «натуралістичного методу, коли рішуче виступив проти практики «відлакованого і старанно прилизаного мистецтва», від канонів та застарілих форм» (35, 441). Серед імпресіоністів носієм «принципово нового» він вважав Едуарда Мане (1832 - 1883) – живописця та гравера і був переконаний, що його картини – рано чи пізно – займуть своє місце у Луврі. У контексті означеного, стає зрозумілим негативне ставлення частини сучасників письменника до роману «Творчість». Цей негативізм кілька років «підживлювався» живописцями, котрі належали до академічної школи, оскільки Е.Золя не приховував, що, на його думку, «академісти» пропонують «публіці лише спотворений труп мистецтва».



Значення особистих контактів у процесі написання «Творчості» визнає і Ємельяніков: «В основу сюжету «Творчості» покладені деякі реальні події і факти з життя письменника і друзів його юності – Поля Сезанна та Батістена Байлі, а також Едуарда Мане, Клода Моне та інших. Зміст роману пов'язаний з ... полемікою, яку у 60-х роках письменник вів на захист молодих живописців» (35, 441). Означене впевнено «розхитує» одну з тез самого С.Ємельянікова, яку ми цитували вище, адже важко уявити, що могло б «обвалитися» в романі під тиском «життєвого матеріалу», оскільки саме Е.Золя «керував» матеріалом, а не «матеріал» ним.

Важко погодитися і з тим, що «Золя-теоретик» виявився нижчим від «Золя – художника», адже на межі XIX – XX ст., завдяки дослідженням Ч.Ломброзо, М.Нордау, Г.Россолімо, психологічна наука підтвердила «...натуралістичні настанови Золя, суть яких зводилася до того, що люди не властні над своїми пристрастями та вчинками, які фатально передбачені закладеним у людині біологічним началом» (35, 440).

«Правда» в «усій своїй оголеності», «достовірність матеріалу», «біологічна боротьба за існування», відсутність «відлакованого чи прилизаного» зображення та, за висловом Л.Левчук, «фатальна залежність людини від спадкових факторів» (63, 14) були продемонстровані Е.Золя у романі «Земля» (1887). На нашу думку, цей твір засновника натуралізму не тільки один з найяскравіших у його літературній спадщині, а й найпоказовіший щодо естетико-художніх чинників виразності і, так би мовити, «поліфункціональності», адже його пізнавальну, виховну, емоційну, естетичну, комунікативну, прогностичну, моральнісну спрямованість важко переоцінити.

Хоча роман «Земля» став п'ятнадцятим у циклі «Ругон-Маккари», а отже його більша частина вже була відома критикам, саме він викликав обурення серед різних шарів французького суспільства. Літературознавець І.Лілеєва цитує фрагмент з «Щоденника» Едмона Гонкура, який більш, ніж показово демонструє ставлення до цього твору: «..весною і влітку 1887 року прізвище Золя не сходило зі сторінок французьких газет та журналів. Ще не припинився шум після прем'єри його драми «Рене» (травень 1887 р.), як перші

ж оприлюднені в газеті «Жіль Блас» сторінки «Землі» викликали у французькій пресі справжню бурю» (66, 542). У подальших записах Е.Гонкур досить детально фіксує, що формувалася хвиля як незадоволення, так і здивування: критики та читачі не повірили письменнику, що французькі селяни такі, як вони зображені на сторінках «Землі».

Окрім неприйняття соціальної орієнтації письменника, котрий оголив тупість, відсталість, моральне зубожіння, по суті, тваринну форму життя пересічного селянина, опоненти Золя визнали роман цинічним, непристойним, аморальним та занадто фізіологічним. Серед перших відгуків на «Землю» найбільш різким й послідовно негативним був відгук Анатолія Франса, котрий, перерахувавши численні недоліки роману, наголосив, що найгіршим у творі є «бруд без необхідності...У цьому нещасливому селі на кожному кроці зустрічаються кровозмішувальники. Польові роботи замість того аби пригасити чуттєвість, збуджують її...». А.Франс не лише критикує роман Золя, а й менторські повчає його: «Він (Е.Золя – О.О.) не підозрює, що мистецтво цнотливе, що філософська іронія поблажлива й м'яка, що здоровим натурам справи людські навіюють лише два почуття: захоплення і прикрість. Сам пан Золя гідний глибокої прикрості» (66, 544 – 545).

Проте, «офіційне» цькування Золя, як зазначає І.Лелеєва, очолив письменник Поль Боннетен – «автор скандального напівпорнографічного роману «Шарло забавляється», котрий стояв у витоків «Маніфесту п'яти» який, власне, і спровокував компанію по переслідуванню автора «Землі». Окрім П.Боннетена, «Маніфест п'яти» «підписали Жозеф Роні-старший, Люсьєн Декав, Поль Маргеріт, Гюстав Гіш» – молоді французькі літератори, котрі зараховували себе до прихильників «натуралістичної школи». *Висловивши своє захоплення романом «Западня», вони увесь свій гнів обрушили на роман «Земля», охрестивши його «ублюдком ( виділено мною – О.О.)»* (66, 543).

У проекції часу стає зрозумілим наскільки поверхово був прочитаний роман «Земля» у перші роки його входження в європейський літературний простір. Шоковані волаючою відвертістю, з якою Е.Золя показав «побутове» існування – життям це назвати важко – і молодих, і старих селян, які опікуються

пошуками їжи, горілки та випадковими «фізіологічними розвагами», переважна більшість критиків письменника не побачили, або не захотіли побачити, захоплення Золя Землею: її красою, величчю, плодovitістю. З цього приводу сам письменник писав у листі до Ван Сантен Кольфа – голандського перекладача своїх творів, що *«земля це один з персонажів роману ( виділено мною – О.О.)»* (66, 538) і підкреслював, що селяни не бачать краси Землі, оскільки тваринне бажання володіти нею деформує сутність людської почуттєвості.

Стосовно ситуації, в яку потрапив Е.Золя у зв'язку з критикою «Землі», «Маніфестом п'яти» та ставленням сучасників до «натуралістичного методу» взагалі у французькому літературознавстві залишився досить суперечливий матеріал. На нашу думку, позиція самого митця щодо означеної ситуації була швидше «споглядальною», оскільки впевненість у правоті «натуралізму» допомагала Е.Золя «блокувати» почуття образи, зумовлене несправедливим і некоректним ставленням до його конкретних творів. Згодом, автори «Маніфесту п'яти» визнавали помилковість своєї позиції, позитивно оцінюючи правомочність тих естетико-художніх засобів, що сприяли всебічному відтворенню життя французького селянства.

У низці наших досліджень і, зокрема, у монографії «Художня творчість у контексті гуманітарного знання» (2001) ми побіжно торкнулися факту подвійного ставлення до натуралізму на межі ХІХ – ХХ ст. української літературної еліти, що її представники, так само як і їхні французькі колеги, і підтримували, і заперечували творчість Е.Золя. Однак, захоплення романом «Земля» було очевидним. І хоча О.Кобилянська в своїй «Автобіографії» відзначала, що Золя діє на неї «пригноблюючи», кращий у її творчості роман «Земля» (1902) вона не тільки писала, спираючись на засади «натуралізму», а, вочевидь, «демонструвала» відверті відсилки до твору французького письменника. Саме у такому контексті слід розглядати і фільм О.Довженка «Земля» (1930), що, так би мовити, балансував на перетині натуралізму та експресіонізму (105, 150 – 151).

Наразі ще раз слід наголосити, що у професійному літературному середовищі Е.Золя мав неабиякий авторитет. Зокрема, не можна не враховувати

факт, що роман «Земля» високо оцінив Гі де Мопассан, котрий у листі від січня 1888 року відзначав: «...мені дуже приємно, дорогий друг, написати вам наскільки прекрасним і високим я знайшов цей новий твір великого художника, руку якого я сердечно тисну» ( виділено мною – О.О.)» (66, 547). Концепцію «Землі» поділяли і відомі тогочасні літератори: Сєар, Гюїсманс, Алексіс.

Взагалі слід підкреслити, що ще за життя засновника «натуралізму» естетико-художні засоби виразності, на значенні яких наполягав Е.Золя, доволі яскраво виявилися в окремих творах братів Гонкур (романи «Жерміні Ласерте», «Брати Зенгано», «Актриса Фостен»), Г.Флобера та А.Доде, а структурні елементи їхніх творів – образ, стиль, композиція, літературний ритм – вочевидь – суголосні засадам «натуралізму».

Від початку ХХ ст. «натуралізм», обґрунтований Золя-теоретиком і адаптований Золя-письменником як творчо-пошукова новація європейської літератури, у модифікованій формі виявилася як в авангардистських художніх напрямках, так і у різні видах мистецтва. Роль «натуралізму» в логіці розвитку мистецтва ХХ ст. варта самостійного аналізу, тоді як у межах цього підрозділу ми торкнемося лише кількох прикладів, що, з одного боку – «демонструють», так би мовити, сторічну присутність «натуралізму» в літературно-художній площині, а з іншого – свідчать про варіативність та вибірковість ставлення сучасних митців до ідей Е.Золя.

Серед авангардистських течій відвертий інтерес до «натуралізму» протягом 10 – 30-х рр. ХХ ст. виявляли «дадаїсти» та «сюрреалісти». Зокрема, у нашій статті «Дадаїзм у динаміці розвитку європейського авангардизму» (2020) ми показали, по-перше, близькість до естетико-художніх засад «натуралізму» «принципа матеріалізації», що обстоювали дадаїсти, та доведення ними «правди» до такого стану, коли митець перетворюється на «монтера», котрий використовує в роботі не полотно та фарби, а фотографії з газет та журналів». По-друге – окремі французькі сюрреалісти активно експлуатують «фізіологічну» тему задля фіксації на полотнах, на плівці, в поетичних творах деталей «правди» саме цього аспекту людського життя.

Протягом кінця 50 – 60-х рр. ХХ ст. на теренах англійського кінематографу формується «рух розгніваних», що був розпочатий групою талановитих режисерів, незадоволених станом національного кіно. Серед естетико-художніх засад, на які спиралися «розгнівані», була вимога дотримуватися правила «натуралізм – достовірність», що фактично «копіювало» теоретичні тези Е.Золя. Ця «вимога» повною мірою реалізувалась в стрічках, які стали класикою європейського кінематографу – «Озирнись у гніві» (1958), «Смак меду» (1961), «Таке спортивне життя» (1962), «Самотність бігуна на довгу дистанцію» (1962).

Прихильником «натуралізму» є і видатний англійський режисер Пітер Грінуей, котрий, як визнає він сам, у фільмах, знятих протягом 1982 – 2020 рр., активно використовує потенціал такого феномену як «натуралізм – тілесність». В означеному напрямку, на нашу думку, «рухається» і Габріель Агінйон – французький режисер, знявши фільм «Розпусник» (2000), що відбиває окремі сторінки життя Дені Дідро (1713 – 1784). Враховуючи сучасні тенденції, він намагався представити «тілесність» як вияв гедоністичних нахилів Д.Дідро, котрий і в найскладніший період свого життя, демонструє довіру до природних зрізів людського існування і до, так би мовити, «оголеної правди».

Хоча «натуралізм» Е.Золя, завдяки перекладам його творів, мав широкий розголос у європейському культурному просторі, література інших країн, зокрема, Австрії та Німеччини, рухалася у самостійному напрямі. Так, сьогодні не викликає сумнівів, що аналіз європейських літературних процесів першої половини ХХ ст. неможливий поза фіксацією постаті Роберта Музіля (1880 – 1942) – видатного австрійського письменника, перший роман якого – «Душевні розбрати вихованця Тьорліса» (1906) – мав такий успіх, що спонукав його автора після «Вищої технічної школи» в Штутгарті та вивчення філософії, психології, математики в Берлінському університеті, професійно зайнятися літературою. Від 1924 р. письменник майже безперервно працює над романом «Людина без якостей», який перекладач його творів, літературознавець Соломон Апт (1921 – 2010) називає «головною книгою» Музіля (3, 215). Цей роман писався ним до кінця життя і залишився незакінченим, а згодом – вже після

смерті – саме він зробив Р.Музіля класиком як австрійської, так і європейської літератури.

Роман «Душевні розбрати вихованця Тьорліса» у літературознавстві межі ХХ – ХХІ ст., імовірно, інтерпретували б як експресіоністичний, проте у перші роки ХХ ст., коли цей твір вийшов друком, «експресіонізм» як специфічний естетико-художній феномен, ще не набув, так би мовити, самостійного значення. Саме це дає нам підстави віднести абсолютно новаторський прийом Р.Музіля щодо «оголення» внутрішніх «розбратів» молодого людини до, так би мовити, «багатошарової прози», де тип сюжету і «опис» внутрішньої реакції Тьорлеса на зовнішні подразники, «подавалися» європейському читачеві вперше.

Аналізуючи цей твір, С.Апт підкреслював, що Музіль написав не автобіографічний роман як вважають деякі критики. І хоча перетинів між подіями з життя письменника та його героя, чимало – Музіль навчався у закритому навчальному закладі, частина прізвищ героїв роману співзвучна іменам товаришів письменника, співпадають деталі побуту, одягу, розкладу життя «вихованців» – це не автобіографічний роман у традиційному розумінні поняття «біографія», при якому життя людини, так би мовити, розкладається «по полицях». На принципово нове розуміння «біографізму» нашо́вхує і сам Р.Музіль, зазначаючи, що «велике розуміння здійснюється тільки наполовину у світлому колі розуму, друга половина – у темних надрах єства, і воно є, передусім душевним станом, ... вістря якого думка лише збільшує, як квітку» (3, 212). Процитовану тезу С.Апт вважає «власноручним поясненням» Музілем ідеї «очевидної спорідненості в трагічній тональності між «Тьорлісом» і «Людиною без якостей» (3, 213).

Аналізуючи пошуки європейських романістів початку ХХ ст., коли частина з них все активніше спиралася на перші психоаналітичні дослідження З.Фрейда, позиція Р.Музіля дещо вирізнялася. Слід визнати, що порівняно з іншими письменниками він доволі упереджено поставився до психоаналізу, зробивши у щоденнику наступний запис: *«Резюмирую Клагеса, частково*

*Фрейда, Юнга...Моя інстинктивна ворожість: тому що вони псевдопоети і не дають поезії опертися на психологію ( виділено мною – О.О)» (3 , 213).*

Така позиція Р.Музіля видається дещо дивною, адже ніхто і ніколи не вважав З.Фрейда і К.Г.Юнга «псевдопоетами» і, тим більше, не звинувачував у недбалому ставленні до психології, тож висловлювання письменника свідчить про досить приблизне розуміння ним суті їхніх теоретичних орієнтацій. Своєрідним «вибаченням» для Р.Музіля, на нашу думку, є час написання роману «Душевні розбрати вихованця Тьорліса» – межа ХІХ –ХХ ст., адже цей твір, як ми вже зазначили, вийшов друком у 1906, а оприлюднення З.Фрейдом початкової моделі психоаналізу для вузького кола фахівців з психіатрії та психології відбулося у 1896 р. Відтак, «психологічні шукання Тьорліса» – це авторські «будови» самого Музіля, а не копіювання фрейдівських спостережень.

У певних аспектах своєї творчості, письменник володів «випереджаючим» мисленням, здатністю, так би мовити, прораховувати чи передбачати «рух» літературних процесів, що дозволило йому, з одного боку, закладати засади «експресіоністичного» роману, а з іншого – «авторські» поставитися до психоаналітичних ідей, які було б помилкою розглядати як підґрунтя чи «Душевних розбратів вихованця Тьорліса», чи «Людини без якостей».

Водночас, М.Мамардашвілі у «Лекціях про Пруста», аналізуючи творчу манеру Р.Музіля, акцентував, що романи, які пишуться десятиліттями відбивають і зміни, що протягом цього періоду відбуваються із самими письменниками. Саме тому, у поле Мамардашвілі потрапляють твори М.Пруста «У пошуках втраченого часу», Д.Джойса «Поминки по Фіннегану» та Р.Музіля «Людина без якостей», які, на його думку, мають спільні риси.

Стосовно цієї «спільності» М.Мамардашвілі зазначав, що «...дуже близький до прустівського, роман Музіля «Людина без якостей», хоча заключні його частини були видані до смерті автора, Музіль суто довідно завершив свій роман: він витягнув з рукопису (це було з'ясовано пізніше) шматок, аби просто формально поставити крапку для видавців, для коментаторів та своїх друзів» (68, 337).

Літературознавець висуває власну версію, чому і Музіль, і два інші автори видатних романів не дбали про їх заключну частину й неопрацьовували фінали своїх творів. Як вважав автор «Лекцій про Пруста», протягом написання «Людини без якостей», сам Р.Музіль і як особистість, і як письменник «встановлювався», «обростаючи паростками», що виступали на його сторінках. Ці символічні «паростки» – у творчому процесі усіх трьох письменників – стимулюють, на думку Мамардашвілі, досить складні психо-фізіологічні чинники художнього мислення. Так, на підґрунті того, що він називає «матерією», свій потенціал виявляє «уява», «первісне в-уявлення», «першо-уява», «першо-образ», «прото-уява», надаючи твору ознаки «безкінечності», яка і спонукає до «множинних інтерпретацій».

Ми цілком свідомо приділяємо увагу творчості Р.Музіля, оскільки «і «Смерть у Венеції» Томаса Манна, і епопея Пруста, і «Сум'ятиця почуттів» Стефана Цвейга (доречі, слово *Verwägung*, що стоїть у назві цієї новели, безпосередньо відсилає нас до «Тьорліса»), і автобіографічні книжки Андре Жіда – все це, на думку С.Апта, з'явилося пізніше, ... хоча і не набагато років, але вже в іншу епоху – у переддень Першої світової війни і переважно після неї» (3, 214).

Окрім означеного, слід враховувати, що сучасні філософи, естетики та культурологи – В.Герасимчук, Н.Жукова, В.Личковах – не тільки досить активно включають твори Р.Музіля у простір української гуманістики, а й, типологізуючи розвиток європейської літератури ХХ століття, намагаються ототожнити їх з конкретним типом роману. Така тенденція досить чітко простежується у розвідках В.Герасимчук: «...філософська і культурологічна думка ХХ ст. збагачувалася і так званою художньою філософією, явленою філософською прозою, – а надто текстами європейських філософських романів – екзистенціалістськими (Ж.П.Сартра, М.Камю, Ф.Кафки), інтелектуальними – (А.Мердок, В.Голдінг), романами культури Г.Гессе, Т.Манна, Р.Музіля та ін.» (24, 7).

З одного боку, ми підтримуємо прагнення В.Герасимчук спиратися на засади типологічного методу задля систематизації творчо-пошукових процесів у європейській літературі ХХ ст., а з другого – вважаємо, що дещо вільно



використовуючи вимоги типології, дослідниця, так би мовити, деформувала логіку «входження» того чи іншого письменника у літературний простір, що не дає підстави беззастережно прийняти її концепцію. Наприклад, творчість Ф.Кафки передує пошукам Ж.-П.Сартра та А.Камю, а отже – французькі екзистенціалісти мали змогу відштовхнутися від спадщини видатного чесько-австрійського письменника.

Наразі необхідно враховувати, що, як вже зазначалося, і написання Р.Музілем «Душевних розбратів вихованця Тьорліса» відбулося раніше, ніж з'явилася «Смерть у Венеції» (1912). При цьому слід пам'ятати, що хоча роман Т.Манна «Будденброки» був завершений у 1901 р., його відносять до традиційного для європейської літератури жанру сімейної хроніки і не розглядають у контексті літературних новацій цього автора. Привід для такої оцінки дав сам Т.Манн на зустрічі із студентами Принстонського університету: «Мій перший роман, «Будденброки», був задуманий на зразок скандинавських сімейних хронік і повістей з купецького побуту...» (71, 159)

Слід також завважити, що з 1923 р. розпочинається активна творчість Г.Гессе, а це означає, що морально-психологічні «розбрати» молодого Тьорліса йому, більш, ніж імовірно, були відомі. Таким чином, застосування принципу типологізації передбачає необхідність враховувати хронологію «творчого впливу», інакше є ризик перетворення наукових засад на «будову навмання».

Певні застереження у нас викликає і своєрідне «жонглювання» В.Герасимчук поняттям «філософський». На думку дослідниці літературознавцям дозволено оперувати визначеннями «художня філософія», «філософська проза», «філософський роман», «філософська картина світу» та «філософські проєкції тексту». Проте у більшості цих орієнтацій швидше за все йдеться не про «філософію», яка виконує роль світогляду, концептуалізуючи людське світовідношення, а про надання більшої ваги прозі, роману, тексту, картині світу чи художнім пошукам митця за рахунок їхньої явної або ілюзорної дотичності до ґрунтовної системи поглядів.

Квінтесенцією таких теоретичних шукань є наступне твердження В.Герасимчук: «Художня філософія кожного з авторів – це намагання об'єднати

у своєму тексті, навіть згармонізувати філософську, наукову і художню картини світу, адже в цьому вони цілком і повністю покладалися на людинознавчий аспект, на усвідомлення полісутнісної природи людини, яку можна відобразити у цілокупності, тільки поєднуючи різні форми пізнання дійсності, різні типи свідомості» (24, 7), що сприймається нами як «джентельменський набір» цілком слухних слів, які, водночас, вражають своєю схоластичністю.

Таке жонгливання поняттям «філософія» – врешті решт – призводить до парадоксу, коли, фактично, відбувається штучне розведення «філософського» та «інтелектуального» романів. При цьому, ці два «прикметники» потрапляють в нерівнозначні умови, адже інтелект блискуче функціонує і поза філософією, і взагалі без неї, що, показовим чином, підтверджує наприклад, технічне знання чи винахідницька діяльність в її найширшому розумінні. Водночас, філософії без інтелекту не існує, а отже – філософський роман власне і є інтелектуальним.

Наразі, черговий раз, захоплення викликає прозорливість Т.Манна, котрий оперував саме поняттям *«інтелектуальний» роман*. Натомість В.Герасимчук, як вже підкреслювалося, відносить його до «роману культури». На нашу думку, погодитися з таким визначенням ще важче, ніж прийняти, окреслені модифікації поняття «філософський», адже романи, так само як і всі літературні жанри, разом з іншими чинниками власне і формують феномен культури.

У контексті нашого аналізу доцільно звернутися до есе Т.Манна «Про вчення Шпенглера» (1924), на сторінках якого письменник розмірковує з приводу успіху книги «Занепад Європи», автором якої був відомий німецький філософ Освальд Шпенглер (1880 – 1936). Т.Манн констатував, що робота О.Шпенглера мала значний успіх серед різних верств читачів, хоча «не належить до так званого розважального читання, це не роман у загальноприйнятому значенні цього слова, але глибокодумна філософська праця, позначена до того ж лякаючим вченим підзаголовком: «Досвід морфології світової історії» (74, 610).

Стосовно «Занепаду Європи» позиція Т.Манна доволі не однозначна, оскільки, з одного боку – у нього є «внутрішній супротив» щодо концепції цього

дослідження, а з іншого – він «відчуває навіть національну гордість», яка базується на чіткому усвідомленні футурологічних прогнозів свого співвітчизника, котрий, так би мовити, спорокував занепад колись великої країни: «народ, увергнутий у хаос, катастрофи, яка обвалилися на нас, – війна, ніким не передбачений крах державної системи, що здавалась aere perennius (міцніше за мідь – О.О.), і наступні за ним найглибші економічні та суспільні зміни» (74, 610).

Усе, що відбулося з Німеччиною у перші два десятиліття ХХ ст., на думку Т.Манна, спонукало до перетворень, які виявилися суголосними «міжнародній інтелектуальній ситуації». Одним з чинників, що її стимулював було захоплення тих, «хто жадібно читає» «критично-філософською літературою», «інтелектуальною есеїстикою», що, зрештою, зумовило «злиття критичної та поетичної сфер». Таку можливість прогнозували як німецькі романтики, так і «філософська лірика Ніцше». Своєрідне злиття науки і мистецтва, згідно дещо метафоричному твердженню Т.Манна, «вливає живу, пульсуючу кров у сторонню думку, надихає пластичний образ і створює той тип книги, який, якщо не помиляюсь, посів тепер пануюче місце і може бути названий *«інтелектуальним романом (виділено мною – О.О.)»* (74 , 612).

Слід звернути увагу, що у 1924 р., коли писалося есе «Про вчення Шпенглера», Т.Манн не ототожнює поняття «інтелектуальний роман» із своєю творчістю, а виокремлює кілька тогочасних німецьких інтелектуалів – Германа Кейзерлінга (1880 – 1946) – філософа-ідеаліста, книга якого «Дорожній щоденник філософа» мала значний розголос на німецьких теренах, Гундольфа (1880–1931) – псевдонім Фрідріха Гундельфінгера – автора «монументальної», за визначенням Манна, книги «Гете»; до переліку «інтелектуальних романів» потрапляє і дослідження «Ніцше», здійснене Ернстом Бертрамом. «Інтелектуальним романом» Т.Манн проголошує і «Занепад Європи» О.Шпенглера.

Авторів, дотичних до «інтелектуального роману», на думку Манна, не так вже і багато, проте усі вони не мають відношення до художньої літератури, а це дає нам право стверджувати, що у 1924 р. письменник, по-перше, ще не

співвідносить новий тип роману, який почав формуватися у просторі німецької гуманістики, з власною творчістю, а по-друге, що в означений період поняття «роман» не передбачає жорсткої «прив'язки» до конкретного літературного жанру. Нашу тезу підтверджує характеристика, яку Т.Манн дав «Занепаду Європи»: «До них (прикладів «інтелектуального роману» – О.О.) безумовно можна зарахувати і шпенглерівський «Занепад» завдяки ... таким його якостям як блиск літературного викладу та інтуїтивно-рапсодичний стиль культурно-історичних характеристик; до того ж, по сенсаційності успіху ця книга перевершила усі інші – йому (О.Шпенглеру – О.О.), без сумніву, сприяла і та «хвиля історичного песимізму», яка, якщо скористатися висловом Бенедетто Кроче, сьогодні заповонила Німеччину» (74 , 612).

Згадуючи прізвище видатного італійського філософа, історика та літературного критика Бенедетто Кроче (1866 –1952), Т.Манн дає поштовх до досить принципової для того часу дискусії щодо суті таких морально-психологічних станів як песимізм, оптимізм та фаталізм. Зазначимо, що сам О.Шпенглер атрибутував себе фаталістом, а Т.Манн – згодом – належатиме до послідовних песимістів. В означеному контексті, на нашу думку, актуалізується доволі закономірне питання: чи могли німці – в інтервалі між двома світовими війнами – дозволити собі оптимістичне світоставлення?

Відповідь на нього беззастережно негативна: ні, вочевидь, не могли. Саме такий морально-психологічний контекст, в якому опинилося, принаймні, два покоління представників однієї з великих європейських націй, сприяв поступовому «виробленню» засад не лише «інтелектуального роману» – видатним представником цього жанру – згодом – виступить Т.Манн, а й «інтелектуальної прози». Логіку її формування визначить вкрай чутливе, доведене до, так би мовити, оголеної хворобливості світоставлення таких європейських прозаїків як М.Пруст, Р.Музіль, Ф.Кафка, С.Цвейг, Г.Гессе, Е.-М.Ремарк, Г.Бьолль, Ж.-П.Сартр, котрі створили й визначили простір «інтелектуальної прози», в контекст якої увійшов і жанр «інтелектуального роману».

На нашу думку, розглядаючи німецьку модель «інтелектуального роману», яка асоціюється, передусім, з творчою спадщиною Т.Манна, слід віддати належне тогочасному літературознавству, яке на межі ХІХ – ХХ ст. виявилось доволі продуктивним і творчим, фактично, допомагаючи письменникам зорієнтуватися у специфіці досить суперечливого історико-культурного етапу. Наразі видається доцільним сфокусувати увагу на постаті Рудольфа Унгера (1876 – 1942) – філолога-германіста, з 1925 р. професора філософії Гьоттингенського університету.

У науковій розвідці «Філософські проблеми найновішого літературознавства» (1908) він показовим чином аргументував як на межі ХІХ – ХХ ст. почало змінюватися традиційне німецьке літературознавство, повільно поступаючись іншим гуманітарним наукам. На його думку, ця теза підтверджується фактом заміни «літературознавства» поняттям «філологізм», оскільки в його структурі важливу роль починає відігравати психологія, а – згодом – і філософія. Критикуючи своїх попередників за зловживання «аспектом переживання у літературній творчості» та «перенасичення суб'єктивізмом», Р.Унгер констатує, що в означений період «для дилетантизму, який колись розквітнув у цій сфері, видається, дійсно не залишилося ніякого місця» (129,145). Як потужне завоювання німецької гуманістики, Р.Унгер оцінює наступний процес: «Чим рішучіше здійснювався перехід від елементарних завдань розбору тексту до більш всеохоплюючих і глибоких проблем, тим незворотнішою поставала необхідність вийти з філологічного затворництва і здружитися з психологією, естетикою та деякими іншими нефілологічними галузями знання» (129 , 149).

Слід підкреслити, що у перші десятиліття ХХ ст. у річищі концептуальних настанов Р.Унгера, починають «рухатися» і теоретичні інтереси самого Т.Манна, оскільки саме в цей період активізувалося його зацікавлене ставлення до естетико-психологічної проблематики, яка безпосередньо пов'язана з літературотворчим процесом. Це підтверджують відкритий лист письменника «Виховання почуття слова» (1920) та ювілейна промова «Любек як форма духовного життя» (1926). Відкритий лист – це, швидше, загальноосвітня

спроба визначити завдання шкільного твору та зацікавити молодь «секретами» рідної мови, переконавши її, що *«поки існує людство, буде жити і світ явищ, почуттів, які залишаються не висловленими в слові, якщо вірне слово не знайдене. Це – світ великих письменників і поетів ( виділено мною – О.О.)»* (72, 481).

Відповідаючи анонівному кореспонденту, Т.Манн підкреслює, що не з «кожного звичайного школяра» можна виховати «майстра художньої прози чи поета» і, підтверджуючи свою тезу, пояснює, що означає «мистецтво писати і будь-яке мистецтво»: це наслідок особливого роду збудженості, яка не може бути загальнолюдською нормою» (72, 482). Водночас, письменник підкреслює необхідність навчити людину «вмінню та навичкам висловлювати думки рідною мовою», адже в основу літератури покладено «діалог – спілкування» між письменником та читачем, який буде плідним тоді, коли кожний з них краще висловлюватиме і сприйматиме «слово».

Зацікавлене ставлення до естетико-психологічної складової літературної творчості Т.Манн демонструє і у промові «Любек як форма духовного життя», що була проголошена ним 5 червня 1926 р. з нагоди 700 – річного визнання Любека вільним імперським містом. Промова, яку він підготував, мала для нього особливе значення, оскільки письменнику було присвоєно звання почесного громадянина Любека з нагоди його 50-річного ювілею (червень, 1925 р.)

Слід визнати, що до любекської промови Т.Манн поставився досить серйозно, зробивши свєрідний екскурс в історію видатних персоналій, життя котрих пов'язане з цим містом. Згадуючи лист Шопенгауєра до Гете, письменник високо оцінив кредо видатного німецького філософа, котрий вважав, що «вірність та доброчесність» переходять людині від предків, так само як здатність трансформуватися «з сфери практики у сферу теоретичну та інтелектуальну, адже саме вони складають сутність його праці і успіхів».

У своїй промові Т.Манн торкнувся співвідношення «національне – загальнолюдське» та, зупинившись на деяких проблемах із сфери художньої творчості, особливо сконцентрував увагу на її естетико-психологічному

підґрунті, оскільки «сприйнятливість людей і особливо митців поділяється на зорову й слухову». Розвиваючи свою думку письменник артикулював, що «є люди, котрим світ являється в зорових образах, є і інші, для яких найголовніший орган сприймання – слух». Стисло характеризуючи ті види мистецтва, які спираються на переваги зорової чи слухової чуттєвості, Т.Манн шукає, з одного боку, витoki людської чуттєвості, а з іншого – віддає належне і самодостатній, і об'єднуючій сутності «слова» (72).

На нашу думку, означені аспекти в позиції Т.Манна варті особливої уваги, оскільки він значно більше, ніж його сучасники-літератори, пройнявся ідеями Р.Унгера щодо необхідності в умовах літературних новацій межі ХІХ – ХХ ст. орієнтуватися на комплексне використання гуманітарних наук, а при нагоді, і «синтезувати» їх потенціал. Відтак, є всі підстави стверджувати, що Т.Манн поділяв цю, вочевидь, плідну позицію, яка сприяла становленню маннівської моделі «інтелектуального» роману, що з найбільшою послідовністю і художньою виразністю була реалізована у «Чарівній горі» (1924).

Досліджуючи роман «Чарівна гора», насамперед, слід звернутися до «Вступу до «Чарівної гори» – доповіді, з якою Т.Манн виступив перед студентами Принстонського університету (1939). Між оприлюдненням цього твору і доповіддю існує відстань у п'ятнадцять років – часовий інтервал, що дозволив письменнику осмислити процес виникнення і задуму «Чарівної гори», і шляхи його реалізації. Наразі варто особливо наголосити на факті, так би мовити, прийому «погляду зі сторони»: роман написаний, він має такий беззастережний успіх, який дивує і самого автора, котрий – у проекції часу – реконструює етапи його створення.

Вважаючи «Чарівну гору» «художнім експериментом», Т.Манн представляє процес своєї творчості «в історико-біографічних межах», наголошуючи на особистісних переживаннях, які «підказали» йому задум роману (61, 155). Слід зазначити, що Т.Манн досить педантично відтворює події власного життя, що передували виникненню задуму: 1912 р. – у його дружини діагностують легеневу хворобу і вона змушена півроку провести в Швейцарії на високогірному курорті в Давосі. Як підкреслює письменник, у розділі роману

під назвою «Приїзд» він фактично реконструював своє перше відвідування хворої дружини. Т.Манн не заперечує того, що Ганс Касторп – головний герой твору – це «відбиток» його самого. Відтак, роман «формувався», з одного боку – як відтворення фактів біографії, що їх письменник вважав за можливе оприлюднити, а з іншого – як відбиття суто особистісних переживань «Я» Т.Манна: «Ці, вкрай для мене дивні враження підсилювались й поглибилися протягом тих трьох тижнів, що їх я провів у колі хворих давосського курорту» (71, 156). Таким чином, у спогадах письменника вперше фіксується фактор «хворі - хвороба». Пізніше, в один із своїх приїздів, Т.Манн застудився і – вже на власному досвіді – дізнався, що таке «загальмування» вільного дихання, а головний лікар санаторію – в романі це Беренс – запропонував письменнику провести шість місяців у санаторії, аби повністю вилікуватися.

Отже, у процесі роботи над «Чарівною горою», Т.Манн спирався на враження «тих недовгих трьох тижнів, що провів у цих захмарних краях», а відтак – у його свідомості поступово викристалізовується поняття «товариство хворих», яке формують – переважно – молоді люди, змушені жити «на горі» – у медичному закладі. Це «товариство» опікується, передусім, температурою власного тіла, ліками, «якістю» власних легенів.

Т.Манна настільки вразив «давосський стиль життя», що він вирішує, за його словами, написати оповідання. Проте бажання письменника перервали інші «задуми», а саме: «йому прийшла в голову дивна думка написати роман про афериста»( йдеться про блискучий твір письменника «Зізнання авантюриста Фелікса Круля – О.О. ), а пізніше – він віддає усі сили задля реалізації новели «Смерть у Венеції» (1912), що розглядалася як відтворення «атмосфери бездумного і легкого, але у той же час овіяного диханням смерті існування» (71, 159). Саме у процесі роботи над «Смертю у Венеції» Т.Манн формулює метафору – «чари смерті», поступово «вибудовуючи» морально-психологічний ланцюг: життя – хвороба – товариство хворих – смерть – чари смерті.

Після написання «Смерті у Венеції» письменник повертається до ідеї осмислити у жанрі оповідання власні враження як від давосського досвіду лікування легеневих хвороб, так і від «товариства хворих», що існує у



замкненому просторі, маючи, зазвичай, обмежений «час життя». Т.Манн зізнавався, що мимовільно, до кінця не усвідомлюючи психологічні мотиви свого стану, він розуміє, що оповідання здатне «перерости» у роман: це лякає його, адже формат роману, може, за його словами, «створити небезпечне перехрестя», що стимулюватиме низку важливих для нього асоціацій.

Відтворюючи етапи, які передували безпосередній роботі над «Чарівної горою», Т.Манн висуває досить несподіване припущення, що у «деяких творів є не тільки своя воля, але й своє власне честолюбство, яке може набагато перевершувати честолюбство автора» (71, 160). Таку ситуацію письменник оцінює позитивно, оскільки «честолюбство не має бути особистісним, воно не повинно затуляти собою твір, – навпаки, твір сам має породжувати честолюбство і примушувати автора бути честолюбним» (71, 160). Після виходу друком «Смерті у Венеції» – цю новелу Т.Манн вважав своїм творчим досягненням, – у «Доповіді», яку ми реконструюємо, він акцентував на досить виснажливій роботі над есе «Роздуми аполітичного» та доволі чітко фіксує початок першої світової війни, на яку пішов за власним бажанням та, за його виразом, з «інтелектуальною зброєю в руках» (71, 161).

Однак, за роки, проведені на дійсній службі, як визнавав сам Т.Манн, він забув як писати, то ж «змушений був спочатку вчитися ... ходити» і цими його «першими кроками були дві ідилії: «Пісня про дитину» і розповідь про тварин «Господар і собака». Лише після цього письменник повернувся до «Чарівної гори».

У процесі подальшої роботи на романом, Т.Манн фіксує такий несподіваний факт як появу його відгалужень і паралельно пише низку критичних есе, серед яких виокремлює та підкреслює значимість наступних: «Гете і Толстой», «Про німецьку республіку» та «Окультні переживання». Нарешті – восени 1924 р. – «вийшли в світ ті два томи, в які перетворилася колись задумана ... новела». З легкою чи то іронією, чи то сумом, письменник констатує, що «Чарівна гора» протримала його в полоні 12 років, перш ніж стати надбанням читачів.

Оцінки, що їх Т.Манн дає «Чарівній горі», здатні вразити будь-якого сучасного дослідника, адже він не вірив у життєздатність цього роману, працюючи над ним в силу «творчої етики» та «художньої пунктуальності». Саме ці риси і художнього мислення, і творчої манери Т.Манна, дозволяють виокремити чинники, які є ознакою «інтелектуального» роману. На нашу думку, передусім слід наголосити на смисложиттєвій проблематиці, що обов'язково стає підґрунтям роману такого типу.

Оскільки феномен «смисложиттєвість» багат шаровий, від автора «інтелектуального» роману читачі та критики очікують, так би мовити, «точки опори», яка може бути філософською, моральнісною, ідеологічною, соціально-політичною, але у будь-якому випадку чіткою і авторською. Т.Манн, вражений станом «товариства хворих», трансформував «смисложиттєвість» у моральнісний аспект, у бік, так званих, вічних проблем: життя, смерть, смисл та доцільність життя, якщо смерть є його обов'язковим фіналом. Усе означене письменник об'єднав поняттям «гуманізм». Хоча герой «Чарівної гори» не знайшов свого Граалю – Манн інтерпретує його як людяність – проте *«ідея Людини, перше передчуття нової, прийдешньої людяності, що пройшла крізь горнило найглибшого пізнання хвороби і смерті. Грааль – це таємниця, але й людяність – це також таємниця. Адже і сама людина – це загадка, і в основі людяності завжди лежить схилення перед цією загадкою ( виділено мною – О.О.) »* (71, 171).

Потенціал, що був закладений у проблематиці «натуралістичного» і «інтелектуального» роману, без перебільшення, не можливо переоцінити, адже він виявився спрямовуючим для багатьох культуротворчих тенденцій не тільки свого часу, але і подальших процесів, що визначили специфіку пошуків у просторі європейської культури і, зокрема, зумовили появу такого, вочевидь, показового явища як «постмодерністський» роман.

#### 4.2. «Постмодерністський» роман як сегмент сучасного культуротвоєння

Розглядаючи питання, окреслені у назві попереднього підрозділу, черговий раз необхідно завважити, що нас цікавить як фактична – змістовна –

сутність та художня цінність романів різного типу, так і їх зв'язок з логікою формування європейського культурного простору.

Література, як вже зазначалося, складає потужний сегмент сучасного культуротворення, що природно стимулює увагу фахівців до тенденцій її розвитку, зумовлюючи не тільки суто академічний, а й, так би мовити, практичний інтерес. Річ у тім, що засадні принципи наукового підходу, можуть сприяти «передбаченню» шляхів подальшого розвитку літератури, а це – у свою чергу – підсилює значення літературної критики, яка здатна дещо зкорегувати творчий процес, виявляючи певні нюанси на рівні тематичної спрямованості творів, стильові недоречності, надмірне захоплення експериментами з художньою формою.

Показана нами логіка руху двох типів роману – *натуралістичного*, що завдяки творчо-пошуковим творам Т.Манна трансформувався в *інтелектуальний* – у подальшому призвела до появи третього типу – роману *постмодерністського*. Він, з одного боку, зберіг окремі риси натуралістично-інтелектуального відтворення дійсності, а з іншого – від моменту офіційного утвердження терміну «постмодернізм» та визнання факту формування «постмодерністської культури» (широка дискусія на тему «Культура і поточний момент», грудень 1974 р.), «напрацював» чимало авторського. Саме завдяки своїй «авторській» орієнтації «постмодерністська» література продемонструвала здатність такого класичного жанру як «роман», оновлюватися, комбінувати існуючі чинники художньої форми, свідомо педалювати іронічно-саркастичну оцінку подій та явищ реальної дійсності, вкрай легко підмінюючи реальність «вигаданим світом», неймовірність якого прямо пропорційна можливостям «постмодерніста» до «побудови» уявно-фантастичних конструкцій.

Слід визнати, що українська гуманістика від кінця 80-х років ХХ ст. доволі активно аналізувала різні аспекти феномену «постмодернізм», зокрема, сутність поняття «постмодернізм» і його дотичність до «авангардизму» та «постструктуралізму», що відбивала «позначення плюралістичних орієнтацій сучасної філософії...» (123,501–502). Окрім цього, витоки дослідницьких

підходів у розкритті суті «постмодернізму» акцентували фактор «авторства», який дозволив показати внесок, передусім, французьких філософів та письменників у формування нового бачення культури.

Від десятиліття до десятиліття простір дослідження «постмодернізму» значно розширювався, представляючи різні аспекти цього феномену в публікаціях Л.Бабушки, Н.Белової, О.Босенка, О.Геращенко, Т.Гуменюк, Н.Жукової, І.Зубавіної, Л.Левчук, В.Личковаха, О.Мусієнко, М.Погорілої, Ю.Сабадаш, І.Сайтарли, О.Соболь, М.Собуцького, Г.Чміль. Означені науковці зосереджуються на аналізі доволі широкого спектру проблем, а саме – філософсько-культурологічних модифікаціях «постмодернізму», специфіці художніх чинників, що використовуються в різних видах мистецтва, розгляді «авторства» художніх творів, «побудованих» на засадах «постмодерністської естетики».

На нашу думку, фокусуючи увагу на європейському літературному постмодернізмі, необхідно чітко розрізнити кілька вкрай важливих моментів:

По-перше, у перспективі часу стає очевидним, що особлива увага дослідників має бути спрямована на творчість тих письменників, твори котрих були предтечею «постмодернізму». Наразі важливо наголосити, що ці «літературні предтечі» формувалися не лише у французькому культурному просторі, де були аргументовані засадні принципи «постмодернізму», а й в інтервалі 50-60-х рр. у таких країнах як Англія та Італія, даючи підстави зафіксувати трансєвропейський характер «постмодернізму».

По – друге, «постмодерністський» тип, що, як вже підкреслювалося, є третім етапом у русі «натуралістичний – інтелектуальний» роман, виникає і розвивається паралельно із зразками літературних творів, які не мають відношення до «постмодернізму». Це призводить до необхідності оперувати поняттям «постмодерністська доба», яка формується цілою низкою творів, а відтак – ті з них, що з'явилися в умовах «постмодерністської доби», доцільно розрізнити, керуючись специфічними ознаками різних типів роману.

По-третє, в контексті означеного, актуалізується проблема «присутності», принаймні, елементів «натуралістично-інтелектуальних»

моделей в просторі «постмодерністської доби», стосовно якої особливої теоретичної ваги набуває фактор «авторства», що визначив рух «натуралістичного» (Еміль Золя) та «інтелектуального» (Томас Манн) типів роману.

Наша думка щодо існування літературної предтечі, яка тією чи іншою мірою вплинула і на формування «постмодернізму», і на окремі естетико-художні чинники, властиві йому, вимагає хоча б стислого коментування логіки європейського літературного культуротворення від межі XIX – XX ст. Естетико-художні засади, що на них, орієнтовно, з середини 70-х рр. спираються письменники, створюючи «суто» «постмодерністську» літературу, дають підстави констатувати їх очевидні успіхи.

Так, за п'ятдесят років розвитку (1970 – 2020) письменники-постмодерністи досить впевнено почувають себе в різних жанрах – романи, повісті, новели, оповідання, п'єси, есеїстика. Слід констатувати, що ними «напрацьована», так би мовити, методика оперування «поліжанровістю», яка вже вийшла за межі літератури і використовується іншими видами мистецтва, зокрема, кінематографом.

Відштовхуючись від досвіду видатного композитора Альфреда Шнітке (1934 – 1998), котрий на музичних теренах чи не першим почав експериментувати з «полістилізмом», письменники-постмодерністи на межі XX – XXI ст., по суті, підійшли до граничного виявлення його творчого потенціалу. До новаторських відкриттів «постмодернізму» на початку третього десятиліття XXI ст. варто віднести і «шизоаналіз», і «деконструкцію», і «цитуння», і «колажність», і «формування нових слів».

Констатуючи досягнення «постмодерністів» щодо «модернізації» чинників художньої форми, слід віддати належне «символістам», «авангардистам», «сюрреалістам», котрі, власне, і розпочинали ці експерименти. Достатньо згадати, що «авангардисти» активно оперували поняттям «конструкція», яке «постмодерністи» спробували «проексплуатувати», наголошуючи на протилежному стані – «деконструкції». Подібних прикладів чимало, що і стимулює нас розглянути окремі естетико-художні тенденції кінця

XIX – першої половини XX ст., коли почали з'являтися твори, що їх ми атрибуємо як предтечу «постмодернізму».

У наших статтях «Теоретична спадщина Шарля Бодлера у перспективі часу» (2019) та «Проблемне поле французької гуманістики: досвід другої половини XIX століття» (2020) ми не тільки детально реконструювали логіку розвитку літератури – структурної складової французької гуманістики – від творчості Шарля Бодлера (1821 – 1867), а й підкреслили ті творчо-пошукові, відверто дискусійні ідеї, що почали з'являтися на теренах різних видів мистецтва після оприлюднення бодлерівських «Квітів зла» (1857).

Позиціонуючи себе літературним критиком та теоретиком образотворчого мистецтва, Ш.Бодлер висунув дві ідеї, які, з одного боку, до сьогодні не вичерпали свій теоретичний потенціал, а з другого, – значною мірою, дотичні до естетико-художніх шукань «постмодернізму»: йдеться про такі феномени як *«фальсифікація почуттів»* та *«еклектика»*. Принагідно підкреслимо, що Бодлер не реанімував чи по-новому інтерпретував відомі від часів давньогрецької філософії терміни «фальсифікація», «еклектика», «почуття», а концептуалізував їх, виявивши нові зрізи змісту, дотичні до художніх пошуків у процесі як створення, так і сприймання творів своєї доби.

Слід визнати, що, принаймні, «фальсифікація почуттів» є поняттям дотичним до «натуралістичних» романів Е.Золя, котрому були відомі теоретичні пошуки Ш.Бодлера. Трансформуючи цю бодлерівську ідею разом з питанням «еклектика» у простір другої половини XX ст. письменники-постмодерністи свідомо використовують їх задля розширення «тексту», що ним, подекуди, підмінюється традиційний «сюжет» як обов'язкова складова літературного твору.

Наступні кроки щодо принципового оновлення класичних прийомів створення літературного твору зробив Стефан Малларме (1842 – 1898) – поет, критик, очільник французького символізму, котрий від 70-х років XIX ст. послідовно відстоює ідею «елітарного» мистецтва, свідомо відсторонюючи від художньої творчості, так званий, «натовп» – пересічних людей, які не гідні долучатися до «вишуканих» видів діяльності. На межі XIX – XX ст. концепція

елітарності мистецтва набуває широкого розголосу, а на початку ХХ ст. підтримується і окремими «авангардистами», і прихильниками концепції «нового роману».

У площину «елітарної» орієнтації, передусім, тогочасної поезії та прози, органічно «вписався» Рауль Гіль (1862 – 1925) – поет та теоретик літератури, котрий сам себе кваліфікував як «поет-інструменталіст». Приєднавшись до популярної на початку ХХ ст. ідеї синтезу мистецтв, Р.Гіль запропонував розподілити «синтез» на «зовнішній» – взаємодія різних видів мистецтва – та «внутрішній» – засоби міжвидової виразності. Між цими двома «типами», на думку Гіля, діє феномен «*трансформізму*», який має забезпечити «гармонізацію» синтезу, оскільки «зовнішній» та «внутрішній» типи здатні діяти одночасно.

Як відомо, після появи кінематографу (1895) і його активного творчо-пошукового розвитку у перші десятиліття ХХ ст., проблема синтезу мистецтв актуалізувалася і стосовно «трансформізму», адже кіно як синтетичному виду мистецтва було вкрай важливим «згармонізувати» і режисерську професію, і літературу (сценарій), і художньо-технічні компоненти зйомки (оператор), і живопис (декорації), і музику, і акторську гру, і монтаж задля досягнення художньої цілісності фільму.

На нашу думку, не слід оминати увагою і 1905 рік – рік першої виставки «фовістів», на якій були оприлюднені живописні експерименти Анрі Матісса (1869 – 1954) – видатного французького живописця та теоретика мистецтва. Започаткувавши «фовізм», Матісс, так би мовити, відкрив шлях до цілої низки художніх напрямів : фовізм – футуризм – кубізм – кубофутуризм – супрематизм – абстракціонізм – експресіонізм – дадаїзм – сюрреалізм, певні естетико-художні засоби яких так само слід вважати предтечею «постмодернізму».

Реконструюючи процес становлення напрямів «авангардистського» мистецтва від 1905 р., ми, як позитивний момент, маємо відзначити, що переважна більшість з них опрацьована в публікаціях українських науковців, котрих цікавить не тільки історико-теоретична специфіка їх становлення чи

подальшого розвитку, а й сучасний стан та перспективи в просторі культури ХХІ століття. У контексті проблематики нашої монографії, виокремимо публікації Є Буцикіної, Т.Ємельянової, Т.Кохана, В.Личковаха, Т.Огневої, О.Петрової, С.Холодинської. Оскільки у процесі аналізу «постмодерністського» роману, необхідно буде звернутися до творчого використання його представниками естетико-художніх засобів, насамперед, футуризму та сюрреалізму, наразі ми лише констатуємо цей факт.

Артикулюючи тезу щодо існування літературних творів, які слід розглядати як предтечу «постмодернізму», слід, по-перше – враховувати вимоги хронологічного підходу, по-друге – чітко виокремити конкретні твори, і, по-третє – реконструювати послідовність їх створення, що підтвердить або спростує можливу залежність одне від одного. На нашу думку, в означеному контексті на перші позиції має вийти постать Бориса Віана (1920 – 1959) – французького письменника, поета, драматурга, лібретиста, котрого в 70-ті рр. визнали класиком європейської літератури ХХ століття. Доцільно наголосити, що коло інтересів Віана, котрий через хворобу серця, прожив вкрай коротке життя, до сьогодні вражає своєю багатоаспектністю: доволі популярний журналіст, відомий музикант-джазист, який виступав з професійними колективами, актор, котрий від 1946 р. постійно знімався в кіно, виконуючи другорядні чи епізодичні ролі.

Окрім означеного, Віан був прихильником літературних містифікацій – вигадок з метою ввести в оману читача, слухача чи глядача. *Літературні містифікації – специфічний аспект «інтелектуальної гри»* доцільно кваліфікувати як французьку традицію, оскільки в історії її культури Віан не перший, хто виявився прихильником саме такої «гри». Доцільно наголосити, що феномен «гра» не тільки фіксується дослідниками «постмодернізму» як один з його показових чинників, а й долучається до відтворення «процесуальності» сучасних культуротворчих пошуків. У цьому контексті значний інтерес стимулює монографія Л.Бабушки «Фестивалізація як комунікативний апропріатор глобалізаційних інтересів у культуротворчому просторі» (2020, в якій автор не тільки оперує поняттям «фестивна культура» – «глобалізаційний проект



сьогочасної культури», що відтворює рух від свята до фестивалю, – а й виявляє «в рефлексіях культуротворчості» її «репрезентантів»: Homo festivus, артистократ, актор, агент» (4, 35 – 43).

Повертаючись до постаті Б.Віана, зазначимо, що як містифікатор, під псевдонімом Вернон Салліван, він написав «Я прийду плюнути на ваші могили» (1946), що атрибується літературознавцями як вдалий приклад «чорного гумору», а також такі твори як «Мертві усі одного кольору» (1947), «Жінкам не зрозуміти» (1950) та низку інших. Наразі ми лише фіксуємо практику містифікацій у творчості письменника, яка приймалася далеко не усією європейською інтелектуальною елітою, викликавши скандали та судові процеси, тож наш аналіз будуватиметься лише на тих творах, які підписані прізвищем Віана.

Слід наголосити, що і специфіка художнього мислення письменника, і його манера дозволяють, з одного боку, достатньо легко віднайти елементи, суголосні «натуралістично-інтелектуальному» типу роману, що – врешті решт – цілком природно, адже Б.Віан формувався у просторі саме цих літературних орієнтацій, а з другого – завважити, що він сміливо пропонує читачеві такі прийоми як зіткнення «логіки та алогічності», «реального та уявного». При цьому, художнє мислення письменника не трансформує «уяву» у, власне, фантазію, яка є наступним – після уяви – етапом формування «уявно - вигадано - фантазійного» світу.

Уява Б.Віана є більше галюцинацією, ніж фантазію: кіт і півень спочатку на зразок «внутрішнього монологу» «планують» свої «військові» дії, аби пізніше досить успішно здійснити їх («Блюз для чорного кота»), миші, що розмовляють та танцюють, «легко співіснують» з героєм роману, котрий втратив кохану («Піна днів»).

Окрім пошуків нових засобів виразності, Б.Віан педалював та демонстрував байдужість до «свідомого філософування» у своїй творчості, проте, незалежно від його щирого бажання піднятися як над ним, так і політико-ідеологічними сутичками другої половини 40-х років ХХ ст., йому це не вдалося. Так, письменник офіційно не прийняв екзистенціалізм Жана-Поля Сартра

(1905 – 1980), а знайомство, дружні стосунки з ним та його дружиною Сімоною де Бовуар (1908 – 1986) не завадили Віану пародіювати видатного філософа у романі «Піна днів» і створити уїдлиий, принижено-глузлиий «портрет» жінок, близьких до Сартра: «...жінки з рідкими, такими, що немов побиті міллю кісками, щільно укладеними навкола голови, в шкіряних «канадках» із витертими білястими плямами на грудях, надітих прямо на голе тіло» (22, 98).

Різні складові спадщини Б.Віана дозволяють стверджувати, що він не цікавився не тільки екзистенціалізмом, хоча і опрацьовував – на власний розсуд – «стан існування», а й інтуїтивізмом, неотомізмом та персоналізмом, які за часів його життя, опинилися в епіцентрі уваги французьких інтелектуалів. Однак, письменник продемонстрував неабияку зацікавленість психоаналізом Зігмунда Фрейда (1856 – 1939), а проблема значення сексуально-еротичних потягів людини, які – подекуди – визначають її життя й мотивують вчинки, відобразив у своїх оповіданнях відверто брутально. Слід наголосити, що Віан знайшов шляхи достатньо органічного поєднання іронії, гротеску та брутальності. Нашу тезу яскраво підтверджують такі його оповідання як «Кохання сліпе» та «Зразкові учні», де сексуальність героїв супроводжується агресією та жорстокістю.

Чимало позицій і філософського, і соціально-політичного, і ідеологічного гатунку, свідком яких був письменник, не відбилися у його творчості. Так, він обійшов увагою події другої світової війни, поразку французької армії, окупацію країни, рух «Опору», а «психології патріотизму» торкнувся у відверто іронічній формі. Ми далекі від того, аби ототожнювати твори Віана з «постмодернізмом» і вживаємо, у зв'язку з його творчістю, поняття «предтеча», оскільки для другої половини 40-х рр. ХХ ст. вона були свідомим «повстанням» проти тих традицій французького роману, які закладалися Стендалем, О. де Бальзаком, Г.Флобером, В.Гюго.

Зрозуміло, що Б.Віан не міг знати, куди приведе його це «повстання», а просто створював «свою літературу», що відбивала специфіку його художнього мислення, яке – сьогодні це не викликає сумнівів – позначене виразним індивідуальним «забарвленням». Через два десятиліття після смерті

письменника його творчо-пошукова манера письма виявилася суголосною засадам «постмодернізму», який, вочевидь, «прийняв» окремі напрацювання Б.Віана.

На нашу думку, як предтечу «постмодернізму» доцільно розглядати і творчість англійця Мервіна Піка (1911 – 1968) – письменника, поета та живописця, літературні твори котрого вважають логічним продовженням надбань Чарльза Діккенса (1812 – 1870). Звернення до спадщини М.Піка видається нам цілком закономірним, оскільки – у проекції часу – на англійських теренах склалася самобутня модель «постмодернізму», що її, значною мірою, визначила творчість видатного прозаїка та есеїста Джона Фаулза (1926 – 2005), автора таких непересічних романів як «Колекціонер» (1963), «Волхв» (1965), «Жінка французького лейтенанта» (1969). Окрім цих трьох, Дж.Фаулз – у другій половині свого творчого життя – написав ще кілька романів, які потребують окремого аналізу, адже, безпосередньо, не пов'язані з питаннями, що порушуються у нашій монографії.

Дж.Фаулз, котрий був на п'ятнадцять років молодшим за М.Піка, «рухався» тим самим шляхом, що і його попередник. Проте, між ними існувала принципова різниця у, так би мовити, життєвому просторі. Так, Фаулз почав оприлюднювати свої твори вже на порозі сорокоріччя, а до того пов'язував себе з викладацькою діяльністю. На нашу думку, саме цей життєвий досвід, значною мірою, допоміг Дж.Фаулзу не захопитися «уявно – фантастичними» конструкціями М.Піка, котрий, перефразуючи Ф.Ніцше, був *«митцем, занадто митцем»*, а залишитися в просторі психологізму, переважно, реалістичного гатунку.

При цьому, у названих нами романах Фаулза мають місце художні прийоми, які, вочевидь, «відповідають» засадам «постмодернізму»: «зіткнення» двох моделей одних і тих самих подій, інтерпретованих героєм та героїнею роману «Колекціонер»; поєднання містики, продавних вірувань і міфологічних образів у «Волхві»; «уявне кохання», яке, з одного боку, породжує сексуально-еротичні фантазії героїні твору «Жінка французького лейтенанта», а з іншого, –

беззастережна віра в їх реальність, що зумовлює її «балансувати» на межі божевілля.

Звертаючись до творчого досвіду Дж.Фаулза, ми вважаємо за необхідне підкреслити, що творчий зв'язок «Пік – Фаулз» вже від середини ХХ ст. зумовив появу на англійських теренах таких творів, які, по-перше, стимулювали становлення європейського сегменту «постмодерністської» естетики, а по-друге, вплинули на принципове оновлення естетико-художнього простору як англійського кінематографу в стрічках Пітера Гринуея, так і образотворчого мистецтва, передусім, в експериментальних скульптурних «проектах» Девіде Квайоли.

Як відомо, світову славу М.Піку принесла трилогія «Замок Горменгаст» (1950), завдяки якій була започаткована нова сторінка в англійській літературі другої половини ХХ ст. Три частини цього роману поступово нашаровують різні ситуації з життя «Тіта, сімдесят сьомого Герцога Горменгаста. Спадкоємець величі, що руйнується, спадкоємець незчисленних анфілад кімнат і коридорів, що заросли кропивою, спадкоємець імперії іржі, яка все роз'їдає, спадкоємець ритуалів, що глибоко віддруковані на камені» (79, 5).

Події, які відбуваються у романі «Замок Горменгаст», «побудовані» за вимогами «поліжанровості» – принципу, що до М.Піка вкрай рідко використовувався англійськими письменниками, котрі працювали, сповідуючи традицію поступового представлення і героїв, і подій, які ними переживаються. Наразі варто акцентувати, що початок ХХ ст. позначений оприлюдненням «Саги про Форсайтів» (1906 – 1921) – роману Джона Голсуорсі (1867 – 1933).

Видатний англійський письменник і драматург, лауреат Нобелівської премії з літератури (1932), Голсуорсі створив сімейну епопею, що відбивала тогочасну подієвість існування середнього класу, де від покоління до покоління – відповідно до логіки та динаміки зміни поточних подій – відтворюється життя людей, які працюють, закохуються, люблять, ненавидять, але, за висловом однієї з героїнь «Саги», «якось уживаються...». Принагідно зазначимо, що, за зізнанням самого Дж.Голсуорсі, починаючи працювати над «Сагою про Форсайтів», він вивчав твори Е.Золя, а Ромен Роллан (1866 – 1944), побачивши

певну спорідненість між творами французького і англійського письменників, охарактеризував літературні прийоми Е. Золя та Дж. Голсуорсі поняттям «роман-ріка».

М.Пік, ставлячись з повагою і до традицій англійської літератури, і до художньої практики, яку демонстрував його сучасник Дж.Голсуорсі, бачив завдання роману у дещо іншому, а саме: читача слід «відгородити» від буденності, замінивши «звичайні враження» несподіваними переживаннями, примусивши пересічну людину «відкрити» для себе принципово нові емоційні подразники.

Важко сказати, наскільки виправдилися сподівання М.Піка стосовно «пересічних читачів», оскільки роман «Замок Горменгаст», написаний на перетині *«експериментальність – елітарність»*, вимагав прискіпливої уваги до тексту і його – подекуди несподіваних – модифікацій. На нашу думку, враховуючи, що роман був оприлюднений у 50-му році ХХ ст., серед ознак його відверто *«експериментально-елітарного»* спрямування слід, особливо, артикулювати *«поліжанровість»*. Хоча сюжет «побудовано» на розкритті звичайних людських переживань – любов, відданість, пошуки щастя, стосунки сина і матері – нетрадиційне поєднання фантастики, містики, іронічно-гротескних коментарів значно ускладнює сприймання карколомних «зсувів» у життєвих колізіях Тіта, його матері, родичів та інших витворів абсолютно необмеженої письменницької уяви.

Окрім «поліжанровості», М.Пік досить впевнено почував себе на теренах такого специфічного феномену як *«зображальне»*, теоретично-практичну значущість якого всебічно проаналізовано у науковій розвідці О.Кодьєвої *«Зображальне у понятійно-категоріальній системі культурології»* (2009). Зокрема, дослідниця трансформує категорію «зображальне» у «різні форми втілення», враховуючи багатоаспектність творчої діяльності у просторі жанрового розмаїття образотворчого мистецтва, у літературі та музиці, які володіють *«зображально—виражальними»* засобами впливу, та у театрі, кінематографі та телебаченні – *«синтетичних»* видах мистецтва» (51, 19).

Слід підкреслити, що «зображальне», формально-логічний статус якого сьогодні суголосний з категоріальним апаратом естетики, мистецтвознавства та, частково, психології, і з, так би мовити, вирішенням окремих дослідницьких завдань цих гуманітарних наук.

«Зображальне», аж ніяк, не є відкриттям М. Піка, оскільки у переважній більшості романів Ч. Діккенса, які, що вже підкреслювалося, вплинули на формування майбутнього письменника, «зображальне» виступало або підґрунтям формування внутрішнього світу людини – роман «Великі надії» (1861), або відіграло помітну роль у мотивації тих чи інших вчинків героїв – «Різдвяна пісня у прозі» (1843), «Холодний дім» (1853).

Ми цілком свідомо співвідносимо роман М. Піка з окремими прикладами творчих орієнтацій англійських письменників, оскільки переконані, що у такому виді мистецтва як література, що має, принаймні, два тисячоліття у своїй історії якщо навіть відраховувати її від 1 ст. нашої ери, жодні естетико-художні виміри не виникають ані з «чистого аркуша», ані продукуються індивідуальною обдарованістю того чи іншого автора.

У контексті означеного, доцільно сконцентрувати увагу на категорії «*міра*», яка фіксує органічну єдність кількісно - якісного визначення предметів чи явищ. Вона присутня у філософсько-етичному та мистецтвознавчому вимірах від часів Гесіода, засвідчуючи наявність «спадкоємності» між різними етапами розвитку (76). Кожний письменник, котрий лише розпочинає свій творчий шлях знаходиться у просторі дії взаємопов'язаних процесів, а саме: «традиція – спадкоємність – новаторство». Використовуючи засади «персоналізованого» підходу – одного з провідних чинників культурологічного аналізу – можна стверджувати, що М. Пік «спадкоємець» Ч. Діккенса, спадкоємець але, водночас, і опонент Дж. Голсуорсі, а Дж. Фаулз, у свою чергу, – спадкоємець М. Піка.

На нашу думку, незалежно від літературних впливів, які міг зазнати М. Пік, провідну роль у його творчості щодо володіння «зображальністю», відіграв живопис – друге «життєве» захоплення письменника. М. Пік був досить відомим і визнаним живописцем, котрий на замовлення писав портрети, які його

сучасники визнавали виразними та психологічно довершеними. Окремі сторінки роману «Замок Горменгаст» демонструють той специфічний синтез «слово – уявний колір», який, імовірно, мав на увазі Р.Гіль, коли розробляв ідею «внутрішнього» синтезу. Принагідно зазначимо, що протягом 30-х років ХХ ст. експерименти з «кольором слова» або, так звана, «кольорова поезія» були досить поширеними в європейському культурному просторі, значною мірою, завдяки символізму та, частково, сюрреалізму.

На нашу думку, такі дивовижні факти, які спостерігає герой піківського роману: «Несподівано гайворон нахилив голову і з його дзьоба випав срібний браслет. Почистивши дзьобом пір'ячко у себе на грудях, гайворон одразу ж підняв браслет з кам'яної брили»... Спостерігаючи за гайвороном, Тіт пішов вперед, відчуваючи «здавленість тиші...». Від цього М.Пік переходить до «зображення» щастя, яке переживає його герой, «побачивши світло в кінці вузького тунелю...» (107, 198 – 199), що і є «засобами міжвидової виразності». Таким чином, «внутрішній синтез» у романі Піка підсилюється професійно використаною «зображальністю» в процесі передачі «уявного кольору»: сріблясний браслет, здавлена тиша, вузькість тунелю, світло. В залежності від рівня власної «мовної» чи «кольорової» культури, кожний читач роману М.Піка «вибудовує» для себе певну систему подразників, які активізують його чуттєвість і визначають силу співчуття та переживання. Наразі, видається можливим стверджувати, що М.Пік, вочевидь, опанував найвищі щаблі саме естетичної чуттєвості.

Слід зазначити, що завдяки досвіду Б.Віана та М.Піка, котрих ми вважаємо предтечами «постмодернізму», література досить швидко й, так би мовити, авторські засвоїла і трансформувала філософсько-культурологічні шукання перших теоретиків «постмодернізму» у площину літературної творчості, сконцентрувавши увагу на потенціалі таких жанрів як «роман» та «повість». Оскільки напрацювань письменників – постмодерністів сьогодні чимало, ми, використовуючи хронологічний підхід, запропонуємо наше бачення логіки руху їхньої творчості.

Як вже підкреслювалося, перелік прізвищ письменників, котрі почали експериментувати з новими засобами виразності, на нашу думку, слід розпочинати з Дж.Фаулза. Новаторське значення його трьох перших романів стало очевидним значно пізніше, ніж це було можливо зробити у 1963 році, коли поняття «постмодернізм» ще не було офіційно прийнятим.

Роман «Колекціонер» мав сенсаційний успіх, що його спричинили і детективний аспект – молодий гультяй викрадає дівчину, і ті художні засоби, які використовує Фаулз, «вибудовуючи» «психологічну антиномію»: «чоловік – кат» та «жінка – жертва». Слід наголосити, що на початку 60-х рр. ХХ ст. тема «кат – жертва» ще не набула того значення, яке вона отримає після виходу на екрани світу стрічки Ліліани Кавані «Нічний портъє». Відтак, сюжетно-тематичний «прорив» Фаулза був очевидним, а успіх роману ще більше закріпився після його екранізації у 1965 р. видатним американським режисером Уільямом Уайлером (1902 – 1981).

Завдяки і роману, і фільму прізвище Дж.Фаулза стає відомим у США, зумовлюючи, так би мовити, кооптацію його «авторської» манери літературної творчості у Новий світ. Успіх першого роману був закріплений третім – «Жінка французького лейтенанта» (1969), який – згодом – також був екранізований (1981). Слід зауважити, що відомий англійський режисер Карел Рейш (1926 – 2002), котрий був свідком поширення і поступового утвердження «постмодернізму», зміг «підсилити» виразність фільму саме завдяки використанню його естетико-художніх засад, зробивши своєрідним лейтмотивом стрічки прийом ідентифікації. Режисер також експериментував з факторами «час – простір» та, повною мірою, реалізував такий чинник постмодерністської естетики як «загадковість». На нашу думку, фільм К.Рейша «Жінка англійського лейтенанта» став не тільки прикладом плідного діалогу «література – кінематограф», а й продемонстрував значні можливості інтерпретаційного підходу в процесі осмислення роману Дж.Фаулза.

Аналізуючи творчість англійського письменника, зазначимо, що серед трьох його ранніх романів «Волхв» (1965) сприймався найбільш неоднозначно, головним чином, через матеріал, що був покладений в його



основу. Дискусійність цьому твору, надавала, з одного боку, сукупність нетрадиційних засобів виразності, яка на той час виявилася занадто ускладненою, а з другого – роман не мав ані детективного, ані сексуально-еротичного забарвлення, що були властиві двом іншим. Дана обставина, значною мірою, залишила на маргінесах вишукані експерименти цього твору Дж.Фаулза, доробок котрого, по суті, відкрив шлях «постмодерністському» роману.

Серед перших представників літературного постмодернізму, безсумнівно, слід виокремити і постать Італо Кальвіно (1923 – 1985) – відомого італійського письменника, публіциста та журналіста, творчий шлях котрого розпочався після другої світової війни. Народившись на Кубі, освіту він отримав вже в Італії, куди родина повернулася в середині 30-х рр. У політичному аспекті батько майбутнього письменника сповідував анархізм і досить рано стимулював у сина інтерес до соціально-політичних та ідеологічних проблем. Від 1943 р. І.Кальвіно приєднався до «Гарібальдійської бригади», учасники якої були послідовними антифашистами.

Після війни він закінчив філологічний факультет, отримавши диплом за дослідження, присвячене творчості Джозефа Конрада (1857 – 1924) – псевдонім Юзефа Теодора Конрада Коженевського – англійського письменника польського походження. На початку ХХ ст. романи Дж.Конрада – «Лорд Джим» (1900), «Серце темряви» (1902), «Таємний агент» (1907) – були досить популярними в європейському просторі, оскільки несли в собі елементи детектива, поєданого з морською романтикою. Дипломна робота І.Кальвіно здобула високої оцінки, а її автор спробував себе на журналістських теренах.

Долучення Кальвіно до журналістики відбулося у 1947 р., який сьогодні вважають початком його творчої діяльності, адже паралельно з роботою журналіста він починає писати романи, в яких поєдналися дві тенденції: відбиття у сюжетах перших творів вражень партизанських років та використання у них естетичних засад неореалізму, що найбільш яскраво виявилися у романі «Юнаки з берегів По» (1949). Після його виходу І.Кальвіно вважає, що для нього соціальні питання вже вичерпані і починає шукати себе у просторі фантастики. Змінивши напрямок своїх інтересів, Кальвіно пише

роман «Наші пращури» (1952), де експериментує з алегорією та іронічно-гротескним відображенням людини.

Переламним у творчій долі письменника стає 1964 р., коли він відвідує Париж, де знайомиться з Роланом Бартом (1915 – 1980) – структуралістом та семіотиком і Клодом Леві-Строссом (1908 – 2009) – антропологом, етнографом, соціологом, котрий вже був широко відомим у професійному середовищі такими роботами як «Раса та історія» (1952), «Структурная антропология» (1958) та «Тотемізм сьогодні» (1962).

Дослідники творчості І.Кальвіно вважають, що спілкування з двома видатними представниками французької гуманістики не просто, так би мовити, по-людські було цікавим італійцю, а дозволило йому – згодом – утвердитися в перспективності жанру «фентезі», твори якого можуть спрямовуватися і в майбутнє, і в минуле (48). Принагідно підкреслимо, що Кальвіно вважається одним з провідних європейських письменників-фантастів, котрий нагороджений «Всесвітньою премією «фентезі». Окрім означеного, перебуваючі у Парижі, він познайомився з французькою моделлю сюрреалізму, яка вплинула на символіку його «постмодерністських» творів: «Замок схрещених доль» (1969), «Незримі міста» (1972), «Якщо одного разу у зимову ніч подорожній...» (1979).

На нашу думку, найбільш виразно засади «постмодерністської» естетики І.Кальвіно втілив у романі «Незримі міста», де ще на початку 70-х рр. чи не вперше застосував прийом «подвоєння рівнів читання», вводячи читача в сюжет твору. Окрім означеного, письменник активно використовує цілком реальну постать свого співвітчизника, відомого мандрівника Марко Поло (1254 - 1324), котрий, зустрівшись з Кубла-ханом, розповідав йому про дивовижні, проте «незримі» міста: «Не можна сказати, що б Кубла-хан вірив всьому, про що розповідав Марко Поло, описуючи побачені під час своїх подорожей міста, проте в будь-якому випадку володар слухав молодого венеціанця з більшою увагою й цікавістю, ніж усіх інших своїх наближених» (47, 9).

Як відомо, текст роману «Незримі міста» складається з дев'яти, так би мовити, блоків, у яких Кальвіно здійснює своєрідне тасування типів міст, а саме: «Міста і пам'ять», «Міста бажання», «Міста і знаки», «Міста і погляд», «Міста-

загадки», «Міста без кордонів», «Міста і назви», «Міста і небо», «Міста і мертві» та ін. Відтак, міста не тільки систематизовані за назвами, але й у кожному блоці вони мають як відповідну нумерацію, так і, так би мовити, передмову «від Марко Поло», котрий протягом усього роману «дивує» Кубла-хана.

Паралельно з дивовижними розповідями мандрівника, Кубла-хан корегує життя своєї країни, співвідносячи його з тим, що відбувається чи відбувалося у «незримих містах». Що ж стосується Марко Поло, він досить чітко окреслює підґрунтя свого «бачення незримих міст»: «Те, що я бачу, і те, що роблю, знаходить свій смисл тільки у мисленевому просторі, де панує такий самий спокій, такий самий захисток, така ж сама тиша, яку порушує лише шелестіння листви...» (47 , 131).

Найважливішими у процитованому фрагменті є, принаймні, два моменти. По-перше – персоналізація того, хто здатний «бачити незримі міста», адже «незримість» – це неможливість, так би мовити, традиційного бачення очима. У романі Кальвіно прийом «персоналізації» стосується Марко Поло – мандрівника, котрий – в принципі – міг бачити міста, невідомі Кубла-хану. Другий момент – пов'язаний з «мисленевим простором», у якому ці «незримі міста» настільки чітко окреслюються, що Марко Поло може розповісти про життя городян, особливості їхнього побуту та поведінки, «Місяця» – «небесного утворення», яке освітлює нічне життя «незримих міст», а втомившись, відпочиває в одному з них. Марко Поло, за версією Кальвіно, володіє здатністю до «марення». Цей чинник «постмодерністської» естетики саме італійський письменник опрацював чи не першим, наголосивши на можливості мандрувати у світі «марення».

Слід підкреслити, що І.Кальвіно не стояв осторонь тих естетико-художніх засад, що виступили підґрунтям сюрреалізму на початковому – 1918 – 1929 рр. – етапі його розвитку, який пов'язаний з іменами Г.Аполлінера, А.Бретона, М.Ноелля, Ж.Барона, Ж.Батайя, А.Арто, П.Елюара. Як відомо, у виробленні естетико-психологічного підґрунтя нового мистецького напрямку, перше покоління французьких сюрреалістів орієнтувалося на психоаналіз З.Фрейда. Цей аспект в історії психоаналізу досить детально представлений у

наукових розвідках Л.Левчук, котра зазначає: «Теоретична програма сюрреалізму формувалася за безпосередньої участі З.Фрейда. Це засвідчують листування Фрейда з А.Бретоном – фактичним засновником цього напряму мистецтва, зустріч Фрейда з Сальвадором Далі – найвидатнішим практиком сюрреалізму» (64 , 206).

Було б перебільшенням стверджувати, що сюрреалісти сприйняли психоаналіз цілісно, відтворюючи логіку його розвитку та оперуючи усіма положеннями, обґрунтованими З.Фрейдом. Вочевидь, вони діяли вибірково, проте ті ідеї психоаналізу, які теоретично спрямовували й підсилювали їхню програму, А.Бретон виокремив безпомилково і на перші позиції ним було висунуте «Тлумачення сновидінь» (1900) – одне з ранніх досліджень засновника психоаналізу.

Роль і значення сновидінь як стимулів творчої активності митця була позитивно сприйнята не тільки сюрреалістами, а й І.Кальвіно, котрий в середині 60-х рр. перебував під неабияким впливом цієї теорії. Зокрема, італійський постмодерніст трансформував сновидіння у галюцинацію та марення, зорієнтувавши європейських постмодерністів на пошуки «нетрадиційних» засобів виразності, які, накопичуючись, здатні зламати традиційну літературну форму, вплинути на оновлення художнього мислення та «вибудову» нової манери письма.

На нашу думку, відтворюючи процес становлення «постмодернізму», слід брати до уваги той факт, що ані Б.Віан, ані М.Пік, твори яких ми вважаємо предтечею нових культуротворчих чинників, не відмовлялися від такого структурного елементу мистецтва як «художній метод». При цьому до інших – мімезис – канон – стиль – форма – образ, які сформувалися значно раніше поняття «художній метод»– поставилися вкрай скептично. Таку позицію слід вважати, швидше, зухвалою, ніж поміркованою. Це добре розумів видатний італійський письменник та історик-медієвіст Умберто Еко (1932 – 2016), коли зазначав, що від певного часу модернізму нема куди рухатися, оскільки він руйнує образ, заперечує його, доходить до абстракції, до безобразності, до чистого полотна, до дірки в полотні, але «оскільки минуло неможливо знищити,

його треба переосмислити». Слід наголосити, що ця теза про «переосмислення минулого» виявилася досить точною не тільки стосовно мистецтва, а й інших сфер гуманітарного знання. .

Блискучий аналіз причин зміни «модернізму» «постмодернізмом», зроблений У.Еко, може бути дотичним і до логіки розвитку «постмодернізму», який, впритул підійшовши до ХХІ ст., почав демонструвати ознаки агонії. Саме тому, звертаючись до творів Б.Віана чи М.Піка слід віддати їм належне, адже вони ще не відмовляються від «присмаку поваги» до своїх попередників, тож окремі чинники «натуралістично-інтелектуального» роману можна віднайти і в композиційному рішенні їхніх творів, і в акцентуванні на чуттєвості окремих персонажів, котрі постають перед необхідністю вирішення смисложиттєвих проблем «сми́слу життя» або «смерті» як стану переходу «буття – небуття». Водночас, в означеному контексті, на нашу думку, варто особливо обережно оперувати поняттям «предтеча», оскільки не все, що закладається, отримує відповідний результат.

Новий крок у розвитку «постмодерністського» роману буде зроблений протягом 1978 – 1981 рр., коли друком вийдуть твори японського письменника Харукі Муракамі (р.нар. 1949) – «Слухай пісню вітру», «Пінбол 1973», «Полювання на вівців», «Денс, Денс, Денс», що сьогодні відомі як «Тетралогія про Щура». Означені романи вже мали «присмак» постмодерністської манери, хоча, як виявиться згодом, це були, по суті, учнівські пошуки на теренах нової літератури. Вочевидь, специфіка творчої манери Х.Муракамі полягає у кількох «авторських» ознаках. По-перше – він працює надзвичайно ритмічно, що засвідчує кількість ним написаного, по-друге – постійно нашаровує нові естетико-художні засоби виразності, які виявляють потенціал саме «постмодерністської» літератури.

Навіть на рівні його «учнівських пошуків» вдається простежити послідовно «авторське» ставлення до тексту, що, з одного боку – «клаптиковий» (визначення Н.Жукової), а з другого – існує, так би мовити, поза «географічною» самобутністю творів Х.Муракамі, оскільки ці романи могли бути написані і на Заході, і на Сході. «Постмодерністські» пошуки письменника розгортаються у

планетарному просторі, набуваючи загальнолюдських констант. Це, безсумнівно, продемонстрував «Кafka на пляжі» (2002) – один з найбільш довершених романів письменника і щодо застосування «поліметодології», яка дозволяє збагнути філософську позицію автора, і щодо розмаїття чинників художньої форми.

Аналізуючи твори, які Х.Муракамі написав протягом двох десятиліть ХХІ ст., слід констатувати, що він вільно володіє таким засобом виразності як збіг «погляду зі сторони» – в процесі відтворення певної події – з «поглядом з середини», що експериментує з часом та простором. На нашу думку, і на початку третього десятиліття поточного століття Х.Муракамі залишається одним з найбільш яскравих серед сучасних письменників-постмодерністів щодо «авторської» інтерпретації смисложиттєвої проблематики.

Рухаючись паралельно з Муракамі, зовсім інший варіант постмодерністської літератури запропонував відомий сербський письменник Мілорад Павич (1929 - 2009), твори котрого – «Хазарський словник» (1984), що має «чоловічу» та «жіночу» версії, «Пейзаж намальований чаєм» (1988), «Внутрішній бік вітру» (1991), «Скринька для письмового приладдя» (1999), «Зоряна мантия» (2000), «Паперовий театр» (2007) – більшість літературознавців визначають як «нелінійну прозу».

Аж ніяк не заперечуючи подібне визначення, ми все ж наголосимо, що самотність творчості цього талановитого та непересічного письменника безпосередньо пов'язана з феноменом «гри». М.Павич не тільки збагнув смисл формально-логічної структури «Homo Ludens», що була введена в ужиток відомим нідерландським істориком Йоханом Хейзінгою (1872 – 1945) – автором однойменної монографії, яка вийшла друком у 1938 р., а й опанував багатоаспектність феномену «гри», надавши кожному «зрізу» самостійного «забарвлення». Достатньо згадати пропозиції письменника читачам заповнити чисті сторінки твору, змінивши «розвиток» сюжету, або запропонувати власне бачення його «розв'язки». Принагідно зазначимо, що в романі Дж.Фаулза «Жінка французького лейтенанта», який на кілька десятиліть випередив

літературні експерименти М.Павича, читачам вже тоді було запропоновано вибрати більш логічний – на їхню думку – фінал цього твору.

У проекції часу, творчий прийом, який спочатку застосував Дж.Фаулз, а пізніше повторив М.Павич, показовим чином, доводить що «циткування» – не тільки засадний прийом, а й чи не найбільш поширеніший чинник постмодерністської літератури. На сторінках нашої статті «Метамодернізм: теоретична реальність чи «Фігура Філософії»? (2021) ми розглядали практики «самоциткування» та «циткування», якими захоплюються митці постмодерністської орієнтації. У процесі аналізу ми торкнулися і питання дискусійності такої спрямованості художньої творчості, що спирається на засади «циткування, як «переформатування» класичного мистецтва, артикулюючи увагу на експериментах сучасного англійського художника італійського походження Девіде Квайоли.

Занадто прискіплива увага прихильників «постмодернізму» до естетико-художнього потенціалу «циткування», спонукає нас наголосити на фактах використання означеного прийому в історії мистецтва, а це означає, що і «циткування», і «самоциткування» не можна вважати відкриттям «постмодернізму», а є лише вдалим «запозиченням», що здатне підсилити і психологічні обриси героїв, і загальну емоційну насиченість певного твору.

Показовим прикладом «циткування» в традиціях історико-культурного розвитку мистецтва, на нашу думку, є варіації на тему «Трьох грацій»: першим своє уявлення про жіночу граціозність продемонстрував Пітер Пауль Рубенс (1639), другим був Шарль Андре ван Лоо (1763). На початку ХІХ ст. протягом 1813 – 1816 рр. скульптурну композицію «Три грації» створює Антоніо Канова і, зрештою, цей «рух циткування» завершує видатний італійський кубо-футурист Джіно Северіні, представивши «грацій» геометризованими засобами відтворення тілесності (110, 136 – 139).

Принагідно зауважимо, що предметом самостійного аналізу має стати як визначення, так і атрибуція різниці, що існує між поняттями «наслідування», «запозичення», «рімейк» та «циткування». Вочевидь, помилковим було б їх ототожнення, проте слід визнати, що вони мають і «зону

перетину». На нашу думку, чітке окреслення цієї «зони» дозволить науковцям не переносити з одного дослідження до іншого «цитування» як чинник «постмодернізму», а охарактеризувати методикою його використання предметно, уявляючи і історико-культурні шукання, і специфіку використання цього засобу «постмодерністської» естетики в умовах художньої творчості ХХІ ст.

Певного переосмислення потребують і такі чинники «постмодернізму» як «поліжанровість» та «деконструкція», адже досить поширена від часів Античності практика створення «трагікомедій» і була вельми сміливим прикладом поєднання двох жанрів, який, імовірно, слід оцінювати як крок до сучасної «поліжанровості» – експерименту з більшою кількістю жанрів.

Не є «здобутком» «постмодернізму» і феномен «реконструкції», який стимулював експериментальні пошуки авангардистів, зокрема, футуристів та абстракціоністів. Представники цих мистецьких напрямів свідомо і послідовно руйнували всім відомі «конструкції» зовнішнього світу, вважаючи і людину однією з таких «конструкцій». Нашу тезу наочно ілюструє вже згадувана картина Джіно Северіні «Три грації», на якій він свідомо «деконструював» і натуралістично-реалістичного Рубенса і романтичного Канову.

Відтак, продовження дослідницької роботи на теренах існуючої моделі «постмодернізму», передусім, її понятійно-категоріального забезпечення й практики використання естетико-художніх чинників, на які спирається «постмодерністський» роман, необхідне і саме по собі, і у зв'язку із становленням «метамодернізму».

На думку низки європейських культурологів – Робін ван дер Аккер, Джеймс МакДауелл, Джош Тот, Вольфганг Функ – «постмодернізм» наприкінці ХХ ст. вичерпав себе і має трансформуватися у черговий етап розвитку сучасної культури. Факт занепаду «постмодернізму» доволі активно коментувався науковцями – В.Бичков, Ю.Єрохіна, Н.Маньковська, О.Павлов, В.Сербінська, що спонукало їх окреслити етап «пост+постмодернізму» – логічне продовження постмодернізму, який пропонувалося вважати «культуротворчим проектом ХХ століття».



Переважна більшість культурологів та мистецтвознавців поставилася до такої пропозиції досить скептично, вважаючи термін «пост+постмодернізм» не лише штучно ускладненим, а й таким, який не дає ані аргументів щодо необхідного розподілу «постмодернізм – пост+постмодернізм», ані обґрунтування принципової «новизни» чергового етапу розвитку модернізму, який почав чітко окреслюватися на межі ХІХ –ХХ ст.

Протягом перших двох десятиліть ХХІ ст. аби означити процеси, що відбуваються в сучасній літературі, європейські культурологи все активніше використовують поняття «метамодернізм», наголошуючи, водночас, на факті створення «метамодерністського» роману. В означеному контексті показовою є позиція канадського літературознавця Джоша Тота, котрий з одного боку, відзначає, що «постмодерністський» роман протягом – приблизно – сорока років свого розвитку, зробив одну суттєву помилку, педалюючи «... в собі *ризик афектації якоїсь проблематичної безвідповідальності й ганебної участі у безглуздох ігрищах* ( виділено меною – О.О.)» (125 , 125). Саме це, за твердженням Дж.Тота, призвело до того, що «значна кількість літературних творів, написаних десь в останні двадцять років, намагаються дистанціюватися від постмодернізму...» (125, 125).

Прикладом нового літературного твору, який і з'явився в результаті такого «дистанціювання», Дж.Тот вважає «метамодерністський» роман «Улюблена» (1987) Тоні Моррісон. Проте, на нашу думку, атрибуція роману «Улюблена» як «метамодерністського» викликає певні застереження, що зумовлені фактором «часу», оскільки термін «мета-модернізм» – на теоретичному рівні – почав відпрацьовуватися від 2000 р.

Високо оцінюючи принципову новизну роману «Улюблена», Дж.Тот все ж визнає, що певне підґрунтя для моррісонівського «стрибка вгору», забезпечили праці «постмодерністів» – «Девіда Фостера Уоллеса, Марка З.Данилевські, Марка Лейнера, Чарлі Кауфмана, Квентіна Тарантіно, Софії Копполи, Уеса Андерсона», котрі «поклали початок процесу виходу за межі «постмодернізму» (125,126).

Деталізуючи свою тезу, канадський літературознавець констатує, що зміщенню акцентів з «постмодернізму» на «метамодернізм» сприяла «метахудожність», яка поступово накопичувала нові концептуальні позиції, зокрема: критику «постмодерністів» за безвідповідальне ставлення до минулого та естетико-художні чинники виразності, апробовані, наприклад, Квентіном Тарантіно у стрічці «Безславні ублюдки» (2009).

Аналіз «метахудожності» як чинника сучасного культуротворення – ця концепція, як відомо, перебуває у стадії становлення, – вочевидь, передбачає авторські тлумачення та теоретичні доповнення і, зокрема, спонукає звернутися до роману відомого французького письменника Бернара Вербера (р.нар.1961) «Сміх Циклопа» (2010). Оскільки спроба концептуалізації ідей цього роману була зроблена нами у статті «Сміх Циклопа» як модель комічного Б.Вербера: потенціал теоретико-практичного паритету» (2017), ми лише додамо кілька позицій щодо «метамодернізму» та «метахудожності».

Як відомо, Б.Вербер належить до письменників – експериментаторів, тож саме завдяки і його творчості, поступово стає очевидною вичерпаність літературного французького «постмодернізму» і заміна його «метамодернізмом», своєрідною серцевиною якого виступає «метахудожність». «Сміх Циклопа» є одним з перших романів, в якому вимоги «метамодернізму» простежуються досить виразно, а саме: а) текст роману сприяє «...аналізу естетичного, психологічного, етичного вимірів творчості конкретного митця» (104 , 142), б) «...роман існує фактично у трьох вимірах: історія комічного, що спонукає Б.Вербера до авторської інтерпретації визначних мистецьких та теоретичних проривів на його теренах; феномен анекдоту, як специфічний вияв комічного; і власне сюжетна лінія твору, що формально ґрунтується на детективному началі...» (104,143), в) «...Б.Вербер вдався до свідомої провокації, яку імовірно інспірувало позасвідоме письменника. Адже вимовляючи назву роману «СМІХ ЦИКЛОПА», читач мусить бути дуже уважним, оскільки мимоволі може потрапити у пастку обмовки і назвати твір Б.Вербера «СМЕРТЬ ЦИКЛОПА», що, за великим рахунком не є суттєвим, оскільки відповідає змістовній сутності роману» (104 , 148).

Поступове поширення поняття «метамодернізм» на європейських теренах актуалізувало проблему «роман постмодерністської доби», адже від кінця 60-х рр. ХХ ст. у тих країнах, де активно розвивався й всіляко підтримувався «постмодернізм», було чимало письменників, котрі не поділяли постмодерністської естетики, не захоплювалися експериментуванням, хоча свідомо не продовжували традиції ані натуралістичного, ані інтелектуального роману. Водночас, вони не були і опонентами «постмодернізму», роблячи свій внесок у літературний процес, який – сьогодні це очевидно – існував, так би мовити, на перехресті різних літературознавчих концепцій.

Така тенденція показовим чином виявляється у творчості Мішеля Уельбека (р.нар. 1956) – одного з провідних французьких прозаїків, поета, есеїста і режисера, котрий на початку літературної кар'єри – 90-ті рр. ХХ ст. – позиціонував себе як «постмодерніст». На нашу думку, романи «Розширення простору боротьби» (1994) та «Елементарні частини» (1998), вочевидь, слід розглядати і оцінювати крізь призму тих вимог, які висуваються до постмодерністських творів. Однак, роман «Платформа» (2001) – він писався в період дискусій щодо вичерпаності «постмодернізму», коли культурологи зразка Славоя Жижека чи Джоша Тота сміливо оперували такими поняттями як «пластичність реальності» та «мета художність». Це спонукало Уельбека – дозволимо собі перефразувати назву його першого роману – «розширити простір тогочасної літератури», рухаючись від «постмодернізму» у бік «метамодернізму».

Не тільки «Платформа», але й «Можливість острова» (2005), «Покірливість» (2015), «Залишитися живим» (2016) написані за принципом «нашарування», коли історико-культурний контекст, виконуючи функцію фундаменту, доповнюється філософськими, ідеологічними, соціально-політичними чи інформаційними шарами, а «захід – схід» настільки близькі, що їх «спільний подих» легко відчувається героями, яким подобається жонглювати не лише мовою, моральними чи культурними цінностями, а й власним життям.

У своїх інтерв'ю М.Уельбек демонстрував негативне ставлення до літератури, що «розповідає історії», проте він сам, значною мірою, є їхнім

«розповідачем», хоча вони, дійсно, відрізняються від тих, які «утворили» літературну класику. У романах письменника «авторських історій» безліч, що підкреслено в анотації до роману «Можливість острова»: «...про тоталітарні секти, про шоу-бізнес і про долю далеких спадкоємців людства, на яку проєкціюються наші сьгоднішні емоції та вчинки» (132). Тож, як стверджують літературознавці, М.Уельбек прокладає «своєрідний телеміст між минулим і майбутнім», докорінно змінюючи уявлення про світ. Загалом поділяючи цю тезу, не слід забувати, що витoki цього символічного «телемосту» між часовими константами, варто «шукати» в бергсонівській концепції «зворотно – незворотнього часу».

Наразі зазначимо, що ми ані підтримуємо, ані заперечуємо існуючих оцінок творчості Уельбека, які, значною мірою, спрямовані на те, аби не тільки інтелектуали, але й пересічні читачі оцінили прагнення письменника не поводитися менторські, не повчати, не виносити вироків, а стимулювати до власних розміркувань та висновків. Підтвердженням нашої позиції є останні рядки роману «Можливість острова»: «Щастя лежало за обрієм можливого. Світ – зрадив. Моє тіло належало мені лише на короткий час; я ніколи не досягну мети. Майбутнє – пустота; майбутнє – гора. У моїх сновидіннях товпилися оболонки почуттів. Я був - і не був. Життя було – реальне» (132, 475). Слід зауважити, що у переважній більшості своїх романів М.Уельбек експериментує з принципом «non – finito» і, стимулюючи уяву та фантазію читачів, закликає їх до співтворчості.

До творів «постмодерністської доби» слід віднести і «роман-дослідження» «Читець» (1995) відомого німецького письменника Бернхарда Шлінка (р.нар. 1944), котрий не тільки помітно модернізував жанр «роману», а й запропонував читачеві нову інтерпретацію «автобіографічного» твору. Як відзначав літературознавець Б.Хлебніков, «відчуття вірогідності надається роману передусім щирістю авторської інтонації, точністю розповіді і тією особистісною присутністю автора, що у прозі дають, мабуть, тільки автобіографії та мемуари» (137, 201).

Б.Хлебніков, пояснюючи специфіку «автобіографічності», яку започаткував Б.Шлінк, наголошує на тому, що письменник спирається не на особисте життя, а на події, крізь які пройшло ціле покоління. Формально, відтворюючи післявоєнні роки, письменник розповідає історію, яка – в різних модифікаціях – неодноразово виникала у літературі ХХ ст.: п'ятнадцятирічний, добре вихований і освітчений юнак з професорської родини закохується у значно старшу за нього неписьменну жінку, котра відповідає на його почуття.

Якщо – на зовнішньому рівні – роман «Читець» – це історія першого кохання інтелігентного німецького юнака, то фактично – Б.Шлінк намагається збагнути внутрішній світ Ханни Шміц – наглядочки жіночого концтабору під Краковим, яка «долучила» хлопця до сексуально-еротичних переживань. Герой роману не знає минулого Ханни, котра, як виявляється, разом з іншими наглядочками проводила в таборі жорстку «селекцію»: «Кожний місяць сюди надсилали приблизно шістсот нових жінок, приблизно стільки ж відправляли знову до Аушвица, відраховуючи тих, хто помер за цей проміжок часу. Усі знали, що жінок везуть до Аушвица на смерть...» (140, 101). Несподівано Ханна зникає з життя хлопця і знову він – вже студент юридичного факультету – бачить її через вісім років на засіданні суду, що розглядає справу п'ятох наглядочок концтабору, серед яких і Ханна Шміц.

Роман «Читець», безперечно, має потужне психоаналітичне підґрунтя, адже, хоча і строкато, герой згадує консультації у лікаря-психоаналітика. Стосунки з Ханною деформували чуттєвість героя і, ставши дорослим чоловіком, одружившись, маючи п'ятирічну доньку, він залишився в полоні юнацьких вражень: «Я ніяк не міг перестати порівнювати Гертруду (дружина героя – О.О.) з Ханною і, обіймаючи Гертруду, не міг позбутися відчуття, що у нас з нею щось негаразд, що я її якось не так відчуваю, що вона якось не так пахне. Я думав, що з часом це пройде. Сподівався, що пройде. Мені хотілося звільнитися від Ханни. Проте відчуття негараздів не пройшло» (140, 159 – 160).

Водночас завважимо, що було б невірним розглядати психологічні труднощі героя твору лише як варіант «теорії дитячої сексуальності», що, як відомо, посідає потужне місце у фрейдівській моделі психоаналізу. На нашу

думку, Б.Шлінк, насамперед, опікується моральнісними питаннями, які в його особистісному світоставленні акцентували інше коло проблем. Так, у 1988 році він пише есе «Право – провина – майбутнє», текст якого, так би мовити, оголює і окремі стимули, якими керувався Шлінк, створюючи «Читця», і мотиви вчинків героїв роману, передусім, Ханни Шміц, котра покінчила життя самогубством.

Як на сторінках роману Б.Шлінка, так і в коментарях літературознавця Б.Хлебнікова, проблема самогубства Ханна має особливий підтекст, до якого і письменник, і науковець свідомо намагаються спрямувати увагу читачів. У камері, де вісімнадцять років прожила і повісилася Ханна Шміц, герой роману бачить полицю з книгами: «Я підійшов до полиці. Леві, Візель, Боровський, Америкі – книги жертв нацизму...» (140, 188). Відтак, описуючи останні роки життя Ханни, Б.Шлінк деталізує її «книжкові інтереси», а саме: «...повна бібліографія публікацій про концтабори..., книжки про жінок у концтаборах, про в'язнів та наглядачів» (140, 188 – 189).

Автор «Читця» кваліфікує самогубство колишньої наглядачки концтабору як спокуту, як спробу отримати прощення від своїх жертв, стосовно яких вона виконувала роль «ката». Принагідно зазначимо, що тема «кат – жертва» не лише присутня в європейському культурному просторі, але й отримує різні інтерпретації. Показові приклади у цьому плані дає кінематограф, де антиномія «кат – жертва» має одну модель у вже згадуваній нами стрічці Ліліани Кавані «Нічний порт'є» (1974) і дещо іншу – в англійській картині Андріана Шерголда «Останній кат» (2009)

Наразі, феномен «самогубство» може трактуватися і в зовсім іншому контексті, на який звернув увагу Б.Хлебніков, зафіксувавши імена окремих авторів, що їхні книги були на полиці в камері Ханни: 1.Прімо Леві (1919 – 1987) – італійський письменник, учасник руху Опору. У 1944 р. був депортований до Аушвіцу. Автор книги про перебування в концтаборі «Се людина?» (1947). Покінчив життя самогубством. 2. Тадеуш Боровський (1922 – 1951) – польський письменник, в'язень фашистських концтаборів Аушвіц та Дахау, автор спогадів «Ми були в Освенцимі» (1946). Покінчив життя самогубством. 3.Жан Америкі (1912 – 1978) – австрійський письменник, учасник бельгійського Опору, в'язень

концтабору. Автор есеїстичного збірника «По той бік злочину й кари» (1966).  
Покінчив життя самогубством (137, 221).

Ці трагічні приклади з життя в'язнів концтаборів можна продовжувати. Проте, наразі, постає питання: чому вони так вчинили? Якщо Ханна спокутує власні гріхи, то в'язні концтаборів намагалися триматися за життя до тих пір, поки не виконали свій обов'язок – залишили спогади про провину фашистів перед людством, а далі – жах концтаборів, вочевидь, пересилив бажання жити.

Слід наголосити, що і роман «Читець», і його екранізація, здійснена у 2008 р. відомим англійським режисером Стівеном Дондрі, є художніми явищами «постмодерністської доби». Ми свідомо вживаємо поняття «художнє явище», оскільки за своїм рівнем обидва твори, повною мірою, відповідають його критеріям. Проте і літературний, і кінематографічний варіанти «Читця», створювалися, так би мовити, всупереч «постмодернізму». Адже і Б.Шлінк, і С.Дондрі, значною мірою, рухалися у реалістичному річищі, осмисливши у своїх творах і соціально-ідеологічні, і морально-психологічні питання, які мають загальнолюдське значення.

На нашу думку, за межами «постмодернізму» знаходиться і творчість Девіда Фонкіноса, хоча окремі критики і зараховують його до цього напрямку. Д.Фонкінос, котрий народився у 1974, а свій перший роман оприлюднив у 2001 році, вочевидь, не належав до тих, хто формував постмодернізм. Проте можна уявити, що він був, так би мовити, долучений до творів такого ґатунку, але письменники та представники інших видів мистецтва, які на нього вплинули, настільки різні – Роберт Музіль, Ромен Гарі, Серж Генсбур, Клод Лелуш, Мілан Кундера, Вітольд Гамбрович, що вважати підґрунтям його творчих пошуків «постмодернізм», було б не зовсім точним. Окрім цього, Фонкінос оперує поняттям «слов'янський характер», віддаючи належне М.Гоголю та Ф.Достоевському, і відверто зізнається, що не читав «Улісса» Дж.Джойса (134).

Наразі зазначимо, що Д.Фонкінос доволі продуктивний автор і від 2001 р. у нього вийшла друком низка творів, серед яких, на нашу думку, слід особливо виокремити десятий роман «Спогади» (2011). Окрім високого

професіоналізму і толерантності у відтворенні стосунків «бабуся – онук», переконливо представленого моральнісного зрізу життя пересічних французів, роман «Спогади» є свєрідною альтернативою «постмодерністській» моделі прозового тексту.

Перший рядок роману «Спогади» – «У день, коли помер дід...» – одразу ж налаштовує читача на «сповідальну» манеру викладу подій. При цьому, «онук», який, фактично, і стає «сповідувальником», подає спогади дідуся, бабусі, батьків, враховуючи досвід їхнього життя, яке мало свій, так би мовити, стиль. Окрім цього, «онук» досить відверто оприлюднює власні, передусім, художні смаки, посилаючись на творчість Патріка Модіано (р.нар.1945) – видатного прозаїка, лауреата Нобелівської премії з літератури (2014), котрий на французьких теренах вважається класиком, хоча за межами країни, як зазначає він сам, значно менш відомий.

Д.Фонкінос використовує роман «Шлюбне свідоцтво» (1977) аби послатися на епіграф, «запозичений» Модіано в іншого літератора – Рене Шаро (1907 – 1988) – видатного ліричного поета Франції, котрий вважав, що *«життя – це спроба завершити спогади...»* (виділено мною – О.О.) » (134).

Визначаючи самотність творчості М.Уельбека, ми підкреслювали, що письменник досить вправно використовує принцип «нашарування»: від історико-культурного фундаменту він «рухається», так би мовити, у сучасність. Такий принцип потрібний йому задля стислої, подекуди, ескізної реконструкції глобальних процесів. Що ж стосується Д.Фонкіноса, «багат шаровість» спогадів – цей аспект творчої манери письменника артикулює і Н.Жукова (37, 235) – має, на нашу думку, зовсім інший характер: занурюючись у внутрішній світ близьких йому людей, герой «Спогадів» відкриває «особистісні» шари, які стосуються тільки однієї людини, але впливають на долі інших, вочевидь, найближчих та найдорожчих. Так, психологічно виправданим є вчинок Бабусі, котра наприкінці життя віддана родичами до притулку для старих, розуміє, що її життя могло б бути іншим. Саме тому вона втікає з притулку, оскільки прагне «наздогнати минуле» і «перереформувати» власне життя.



Слід підкреслити, що чимало сюжетні ліній в романі, пов'язані із спогадами бабусі, дідуся і головного героя, осмислені в найкращих традиціях класика французької філософії Анрі Бергсона (1859 – 1941), котрий «відкрив» для європейського культурного простору як потенціал феномену «час», так і ідею його «зворотності» чи «незворотності». Д.Фонкінос, так само як і інші представники його покоління, значною мірою, апелювали до бергсонівського досвіду, котрий помітно вплинув на гуманістику ХХ ст. і, зокрема – на естетико-художні шукання творчої еліти.

Роман «Спогади» має також потужне екзистенціальне забарвлення, привнесене сартрівським розумінням «буття і ніщо». Усе сукупно дає право віднести цей твір до нової модифікації «інтелектуального роману», де «інтелектуальність» наснажується чіткістю морально-психологічних чинників.

Відтак, аналізуючи романи «постмодерністського» типу, необхідно співвідносити їх із простором «постмодерністської доби», що значно об'ємніший й позначений розвитком творчих пошуків. Перші два десятиліття ХХІ ст., коли цілком логічно підводяться підсумки досягнень чи прорахунків культуротворення минулого століття, період між 70-ми та початком 2000-х років – у теоретичному аспекті – окреслюється як «постмодерністський». Таку позицію, вочевидь, можна прийняти, але при умові чіткого розуміння, що і «постмодернізм» в цілому, і романи «постмодерністського» типу, виступають, хоча і потужним, але лише сегментом культурного простору.

Як ми вже підкреслювали, у романах, створених у добу постмодернізму, дослідники акцентують увагу на факті «особистої присутності автора» (Б.Хлебніков), наголошуючи на своєрідному самоаналізі митця. Це, природно, актуалізує роль таких його чинників як мемуари та автобіографії, що, на нашу думку, мають бути кооптовані у площину опанування феномена інтелектуальної прози.

## РОЗДІЛ 5. АВТОБІОГРАФІЯ В КОНТЕКСТІ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ ПРОЗИ: ЩИРА ВІДВЕРТІСТЬ ЧИ СВДОМА «ЛЕГЕНДАРІЗАЦІЯ»?

### 5.1. Уільям Сомерсет Моєм: «егоцентрична» книга «Підводячи підсумки»

У попередніх розділах нашої монографії ми підкреслювали, що такий феномен як «інтелектуальна проза» яскраво виявляє себе у різних літературних жанрах, серед яких «автобіографія» – єдність трьох давньогрецьких слів: *autos* + *grapho* + *bios* – «сам описую життя» – посідає особливе місце з кількох причин, а саме: найчастіше «автобіографія» – «послідовний виклад власного життя» – є прерогативою письменників і це перетворює її на своєрідний твір літератури, який, з одного боку, віддзеркалює життєво-творчий шлях автора, а з другого – персоналізує як особистісні аспекти його життя, так і розкриває «секрети» творчого процесу (8).

Окрім цього, кожний автор своєї біографії є представником конкретно-історичного періоду з властивими йому художніми тенденціями розвитку та носієм певних естетико-художніх традицій, які відбивають не тільки загальнолюдські спрямування, але і вузько регіональну специфіку. Означене нами, додає до традиційних аспектів аналізу феномена «автобіографії» – літературознавчого та психологічного – ще й культурологічний, потенціал якого наразі реалізується завдяки міждисциплінарному та персоналізованому підходам.

На нашу думку, враховуючи означене, доцільно звернутися до «автобіографії» видатного англійського письменника Уільяма Сомерсета Моєма (1874 – 1965), життєво-творчий шлях котрого, по-перше, співпадає з тими «персоналіями», що привернули нашу увагу на сторінках цієї монографії, а по-друге – об'єднує два специфічні моменти: Моєм, водночас, є представником «інтелектуальної прози», блискуче відобразивши у своїй творчості «*тягар пристрастей людських*» і неперевершеним репрезентантом «*ігор розуму*».

Починаючи від оприлюднення першого роману «Ліза з Ламбета» (1897), усе своє життя письменник працював вкрай напружено, створивши

двадцять один роман, сто оповідань, десятки есе та нарисів, паралельно, приділяючи неабияку увагу драматургії. Після першої п'єси «Людина честі» (1903), він постійно писав «для сцени», що чітко артикулює літературознавець Г.Іонкіс: «скільки всього п'єс написав Моем, невідомо. Деякі з них залишилися у рукописному вигляді, інші незадовго до смерті письменник знищив разом з більшою частиною свого архіву» (44, 10). Тим не менш, сезон 1908 р. позначився тим, що лондонські театри показали аж чотири п'єси Моема, серед яких такі шедеври англійської драматургії як «Вершки суспільства» та «Земля обітована». І взагалі – протягом усього життя письменника його п'єси з успіхом йшли не лише на лондонських, а й інших сценах Європи та Америки.

Окрім літературної творчості Моем, як відомо, займався політикою, дипломатією, співпрацював з розвідкою, багато мандрував, сповідував жанр «легкого світського життя». Письменник досить відверто визнавав цинізм та скептицизм наріжними моральними принципами, даючи багатий матеріал французькій бульварній пресі, оскільки значну частину життя він провів у Франції, володіючи маєтком «Моріск».

Г.Іонкіс, як і інші фахівці, визнає, що «значну частину спадщини письменника складає автобіографічна і мемуарна проза, записники і путівники, численні есе, статті та передмови». До того ж, він підкреслює досить важливу деталь, а саме: «Моем звернувся до цих жанрів на схилі років, коли вже був зрілим майстром. Не підозрюючи, що починає новий виток творчого сходження, він назвав свою сповідальну книгу «Підводячи підсумки» (44, 5).

На нашу думку, саме вона є тим літературним джерелом, що дає підстави об'єктивно окреслити самотність та самоцінність моємівської моделі «інтелектуальної прози», яка – водночас – є і демонстрацією потенціалу «ігор розуму». Вкрай показовою є спроба Моема дати визначення собі самому: *«Я користуюся словом «художник» не для того, аби підкреслити особливу цінність його продукції, але просто для позначення людини, котра займається мистецтвом. Кращого слова я не знайшов ( виділено мною – О.О.). Творець – претензійно і начеб то передбачає оригінальність, яка насправді зазвичай відсутня. Майстер – недостатньо. Тесляр також майстер, і хоча у вузькому*

значенні слова ... може бути художником, він, як правило, не має тієї свободи дії, якою користується найнеписьменніший писака чи найбездарніший мазила» (96, 59).

Слід зазначити, що, запропоноване Моемом тлумачення понять «художник», «творець», «майстер» є доволі слушним, а зв'язок професії «художник» з поняттям «свобода» чітко відтворює його особистісні бажання: до проблеми свободи в її як соціальному, так і творчому аспектах, письменник звертається неодноразово, наголошуючі, водночас, на її зовнішньому та внутрішньому вияві.

Відштовхуючись від багатоаспектності творчої спадщини письменника, можна стверджувати, що внутрішньо він був цілком «свободною» людиною. Що ж стосується зовнішнього фактору – Моем, імовірно, вважав себе «закутим» і таким, хто мусить рахуватися з традиціями, вимогами соціальних статусів, загальноприйнятим стилем існування. Можна припустити, що саме чопорність англійського побуту примушувала його більшу частину життя проводити на французьких теренах.

Як вже підкреслювалося, «Підводячи підсумки» писалися «на схилі років», проте і такий визначний письменник як С.Моем зіткнувся з низкою труднощів, які ми назвали б психологічними, адже йому було необхідно постійно апелювати до власного «Я». З цього приводу митець зазначав, що все, що трапилося з ним у житті, він так чи інакше намагався «здіяяти» у своїх романах та п'єсах: «Бувало, що якимось моє переживання слугувало мені темою, і я вигадував низку епізодів, аби виявити її; але частіше я брав людей, з якими був близько або хоча б злегка знайомий, і на їхньому підґрунті створював своїх персонажів» (96, 29).

Прочитовані фрагменти розмислів С.Моема, якими, по суті, розпочинається ця «сповідальна книга» одразу ж дозволяють нам зануритися у «секрети» його творчої лабораторії, які – хоча повільно і не до кінця – він все ж таки розкриває читачеві. Атрибуючи власне «Я» джерелом свого натхнення, Моем, фактично, з перших сторінок заперечує розповсюджений принцип

художньої творчості, відомий як «погляд зі сторони», коли митець виступає в ролі спостерігача.

Письменник, живописець чи актор сприймає (спостерігає) низку однорідних фактів чи подій, пізніше порівнює їх, оцінює і фіксує у своєму творі (роман, живописне полотно, роль), «транспортуючи» їх через суб'єктивне ставлення, уподобання чи співпереживання. Саме в такий спосіб діє більшість представників різних видів мистецтва, що призвело до включення чинника «спостережливості» до переліку найхарактерніших ознак і обдарованості особистості, і початкового етапу творчого процесу.

Стосовно ж персоналії С.Моема, слід, на нашу думку, вжити поняття «роздвоєне «Я», оскільки «Я» митця існує і як внутрішній світ його самого, і як внутрішній світ, створюваного ним художнього образу: «...хоча я часто писав від першої особи, але писав як автор романів та оповідань, а отже якоюсь мірою міг вважати себе одним з персонажів. Як наслідок багаторічної звички мені зручніше висловлюватися через вигаданих мною людей. Вирішити, що вони подумали б мені легше, ніж вирішити, що думаю я сам. Перше завжди приносило мені радість; друге було важкою працею...» (96, 33).

Розміркування С.Моема дозволили йому врешт решт визначитися, і «Підводячи підсумки» він назвав «егоцентричною книгою», зафіксувавши в такий спосіб «роздвоєне «Я», яке в процесі творчості набуває ознак «цілісності». Тож саме під таким кутом зору ми і розглядатимемо «автобіографію» видатного письменника.

Навряд чи можна було б більш чітко визначити свою книгу, ніж це зробив класик англійської літератури, відверто характеризуючи її як «егоцентричну», адже вона дійсно «обертається» навколо «Я» Моема – людини і письменника. Він мимохідь розповідає про своє дитинство, яке після ранньої смерті батьків, проходило під контролем родичів, по суті, байдужих до хворобливої кволої дитини, котра, маючи власний спадок, аж ніяк не була фінансово залежною. Згодом стане очевидним, що гроші, якими С.Моем володів від народження, визначили не тільки його незалежність, але й свободу вибору, а отже, порушивши сімейні традиції щодо обов'язкової діяльності на

нів і юриспруденції, він поступив до медичної школи при лікарні Св. Фоми в Ламбеті.

І медична освіта, і можливість три роки проходити практику в найбільшій школі Ламбета дали майбутньому письменнику більше, ніж «систематично проштудійована за ці роки англійська, французька, італійська та латинська література». Освіта, медична практика та читання – ось три засади, які, на думку Моема, спонукали його до літературної творчості: «Писати було для мене від самого початку так само природно як для качки плавати. Я досі іноді дивуюся, що я – письменник: до цього не було жодних причин, окрім непереборної схильності, а чому така схильність в мені виникла – незрозуміло» (96, 36).

З процитованого фрагменту стає зрозумілим, що С.Моем спирається і позитивно оцінює, передусім, «вроджені» задатки до творчості, які можуть бути повноцінно реалізовані при умові поступового, якісного формування задатків «набутих»: взаємодія «вроджених» та «набутих» вихідних «начал» творчості забезпечує, як відомо, формування «здібностей» та «обдарованості».

С.Моем, віддаючи належне своїм «вродженим» задаткам, безпомилково визначився і з «набутими», обравши своїм творчим орієнтиром видатного французького прозаїка і новеліста Гі де Мопассана (1850 – 1893), перед генієм якого він схилився навіть тоді, коли сам став одним з видатних письменників ХХ ст. Як зізнається Моем, він «ще до двадцяти років прочитав майже усього Мопассана» (96, 128). Водночас, оцінюючи своє подальше ставлення до класика французької літератури, письменник змушений визнати, що у 30 – 40-х рр. ХХ ст., Мопассан «вже не мав колишньої слави, проте його величезні позитивні досягнення безсумнівні. Він максимально ясний та чіткий, відмінно відчуває форму і вміє витиснути з своїх сюжетів максимум драматизму» (96, 128).

При цьому С.Моем завважував, що вчитися у Г. де Мопассана молодому письменнику вкрай корисно, так само як корисно звертатися і до інших французьких романістів, підкреслюючи, що їхню творчість вивчав значно активніше, ніж англійських, і «взявши усе, що міг, у Мопассана», він «звернувся

до Стендаля, Бальзака, Гонкурів, Флобера та Анатолія Франса» (96, 131). Окрім цього, з перших своїх професійних кроків Моем намагався визначитися з тим, що називав «якостями» письменника – низкою засад, поза якими жодний літератор професійно не може сформуватися, а саме: простота, ясність викладу, безпосередність, наочність зображення, почуття ритму, логічність компонентів сюжету, авторський стиль.

Шлях до опанування цих «якостей» у Моема був зовсім не простий, оскільки йому ніяк не вдавалося уникнути «наслідування», наприклад, манери письма, яку демонстрував Оскар Уайльд (1854 – 1900) у «Портреті Доріана Грея» (1890), збірнику есе «Замисли» (1891), «Саломеї» (1894), формуючи засади теорії «естетизму». З деяким сумом С.Моем згадує як «з олівцем та папером» неодноразово «відвідував бібліотеку Британського музею і запам'ятовував назви рідкого дорогоцінного каміння, відтінки старовинних візантійських емалей, чуттєвість тканин, яких торкався, а потім вигадував карколомні фрази, аби вжити ці слова» (96, 43).

Письменник не приховував своєї радості від того, що у своїх творах йому так і не довелося використати ані «карколомні фрази», ані вигадані «слова», які колись, на перших етапах творчих пошуків, видавалися новаторським відкриттям. Наслідки цього періоду опанування «словом і стилем» залишилися у записнику, що він зберігав протягом десятиліть як нагадування про етапи свого професійного зростання.

Слід підкреслити, що скрупульозно систематизовані Моемом «якості письменника» були наслідком досить глибокого вивчення ним зразків європейської літератури різних століть, що, згодом, дозволило йому доволі відверто прокоментувати помилки класиків. Так, наприклад, Моем визнавав, що його буквально полонила проза Дж.Свіфта, і цей письменник, котрий яскраво репрезентував літературу XVIII ст., стає його ідеалом. Більш того, С.Моем відверто зізнавався, що навряд чи можна було б «краще писати англійською, адже тут немає ані квітчастих періодів, ані оригінальних оборотів, ані високомовних образів. *Це – культурна проза, природна, стримана та відточена* ( виділено мною – О.О.) » (96, 44).

Надалі письменник детально розповідає як він вивчав кожне речення, написане Дж.Свіфтом, насолоджувався його стилем, «обсмоктував» вжиті ним слова, переписував абзаци тексту, намагаючись відтворити їх у пам'яті. Зрештою – прозу класика англійської літератури Моем називає довершеною, але «у довершеності є одна вада: вона може наскучити» (96, 45).

Пізніше у поле зору С.Моема потрапляє Джон Драйден (1631 – 1700) – письменник, поет, драматург, критик, один із засновників англійського класицизму, що його манера письма викликає ще більший захват: «...проза Драйдена чарівлива. Вона не така досконала як у Свіфта, не така витончена як у Аддісона, але в ній захоплює якась весняна веселість, мовна легкість, життєрадісна безпосередність» (96, 45).

Така оцінка прози Драйдена досить легко кореспондується з критикою С.Моемом тих письменників, які пишуть занадто складно і можуть бути зрозумілі читачеві «тільки ціною великих зусиль». Їм він протиставляє філософську літературу, якою завжди цікавився. На думку С.Моема – це яскравий приклад такого мислення, коли «найтонкіші відтінки смислу можна висловити максимально ясно». Зокрема, він переконаний, що «рідко хто писав англійською так витончено як Берклі» (96, 47).

Захоплення філософією – С.Моем знаходився від значним впливом лекцій німецького історика філософії Куно Фішера (1824 – 1907) – спонукало його розглядати не стільки твори Берклі, Юма, Канта, Гегеля, Шопенгауера, Ніцше та Бергсона, скільки «літературну манеру» подання ними своїх ідей, що дало йому підстави сформулювати тезу «*філософи – літератори*». В означеному контексті найвищої оцінки заслуговує персоналія Фрідріха Ніцше (1844 – 1900), вчення котрого, на думку Моема, у деяких країнах має значний, хоча і згубний, вплив: «... розповсюдилося воно не тому, що вчення Ніцше містить особливо глибокі думки, а тому що викладено в яскравій, ефектній формі. Філософ, який не опікується тим, аби висловлюватися ясно, показує, що він надає своїм думкам лише суто академічного значення» (96, 176).

Відштовхуючись від аналізу манери подання матеріалу різними мислителями, письменник торкається більш широкої низки філософських



проблем, а саме: чи слухними є думки тих, хто наполягає, що читачам філософських трактатів слід володіти знаннями з вищої математики? Висловивши сумнів щодо достовірності подібного твердження, Моем цілком резонно підкреслює, що *«філософські проблеми торкаються не лише філософів і математиків. Вони торкаються всіх нас ( виділено мною – О.О.)»* (96, 177). Безперечний інтерес викликає і його зауваження щодо свідомого чи неусвідомленого «перебування» пересічної людини у просторі філософських шукань. Письменник надає перевагу тим, хто здатний усвідомлено включатися в процес освоєння філософського знання і, водночас, з повагою ставиться до тих, хто, поки що, нездатний це зробити.

Характеристики, що їх С.Моем дає манері письма прозаїків, поетів та філософів дозволяють усвідомити як «вибудовувалася» його власна система цінностей, як удосконалювалися естетико-художні смаки та розширювався словниковий запас. Досить емоційно він реконструює своє знайомство з представниками елітарної англійської молоді, котрих вважав значно більш обдарованими, ніж сам: *«Я заздрив легкості, з якою вони писали, малювали і створювали музику. Їхнє вміння оцінювати і критикувати твори мистецтва здавалося мені недосяжним. Деякі з них померли, не виправдавши надій, які я на них покладав, інші прожили не примітне життя. Тепер я ... розумію, що у них не було нічого, окрім творчого інстинкту молодості ( виділено мною – О.О.)»* (96, 73 – 74).

На нашу думку, метафору «творчий інстинкт молодості» варто трансформувати у теоретичний формат, оскільки перепад між сподіваннями «молодості» щодо творчого потенціалу людини, і її реальними можливостями виявляється тією межею, яку не вдавалося подолати багатьом, здавалося б, талановитим молодим людям. Саме тому, С.Моем вважає захоплення мистецтвом, що властиве «молодості», – «грою», яка є лише засобом натхнення, а не запорукою майбутнього успіху: *«Щастя їх, якщо вони, – зауважував письменник, – приховавши в душі пекучу гіркоту, навчилися заробляти на життя, підв'язуючись у якій-небудь сфері, суміжній з мистецтвом, наприклад у журналістиці чи у викладанні»* (96, 74).

Аналізуючи позицію С.Моема стосовно «творчого інстинкту молодості», доцільно підкреслити, що письменник співвідносить цей психологічний стан із власним життям, визнаючи, що «справжній художник» має володіти «вродженою легкістю» до творчості як «початковою сутністю» майбутньої обдарованості: «без неї не може бути таланту, але вона – тільки частина таланту».

У контексті викладеного, вкрай відвертою і показовою видається наступна теза С.Моема: «Кожний з нас спочатку живе в самотності власної свідомості» (96, 74), оскільки схожі моделі, на його думку, формуються і в інших людей, котрі сукупно з нами будують потрібний їм зовнішній світ. Специфіка ж справжнього митця полягає у його самотності, а це означає, що світ, який він створює, буде особливим: «Ця особливість – найцінніша частина його багажу» (96, 74).

З нотатків письменника можна зробити висновок, що саме вона формує талант і геніальність, до тлумачення яких С.Моем поставився досить несподівано, сфокусувавши увагу на постаті Сервантеса, котрий на його думку «не мав виключного письменницького дару, проте навряд чи хтось відмовить йому у геніальності» (96, 75). Інший приклад, який використовує Моем, пов'язаний з творчістю Роберта Герріка (1591 – 1674) – англійського поета, представника «каролінської» школи (назва походить від прізвища короля Карла Стюарта, покровителя цієї групи поетів)» (43, 538). Як зазначає С.Моем, «...в англійській літературі важко знайти більш обдарованого поета, ніж Геррік, але кожний, мабуть, погодиться, що у нього був чарівливий талант, і не більш того» (96, 75).

Відштовхуючись від наведених прикладів, Моем пропонує наступне визначення геніальності: «Мені видається, що геніальність – це поєднання природного творчого дару і особливої здатності художника бачити світ зовсім по-своєму і в той же час з такою широтою, що він знаходить відгук не у людей того чи іншого типу, але й в усіх людей ( виділено мною – О.О.) » (96, 75). Пропонуючи такий «погляд» митець «залучає» інших людей у власний світ і люди – поступово – розуміють, що слід за ним «рухатися».

Варто завважити, що письменник неодноразово оперує поняттям «норма», а у контексті аналізу процесу творчості співвідносить з поняттям «талант», оскільки переважну частину «творчої роботи», на його думку, виконує талановитий художник. До поняття «геній» С.Моем ставиться досить обережно, оскільки, на його думку, помиляються ті, хто припускає, що «спритно зроблені п'ять – шість п'єс або написаний десяток хороших картин» дають право на статус генія. Відтак, він вважає, що *«геній народжується раз або два на століття»*, оскільки його діяльність має відповідати певним вимогам і, передусім – це «загальнолюдський» характер того, що він осмислює і втілює у творах. На нашу думку, означена теза письменника має бути кооптована у контекст дискурсу геніальності, що, вочевидь, сприятиме розширенню ракурсів його осмислення.

Шлях свого професійного зростання С.Моем відтворює досить відверто, наголошуючи на тих труднощах, які йому довелося подолати перш, ніж він засвоїв англійську літературну мову, адже від народження майбутній письменник жив у Франції і опанував мову саме цієї країни. Ми вже підкреслювали, що назвавши книгу «Підводячи підсумки» «егоцентричною», С.Моем свідомо акцентував на неоднозначному стані свого «Я»: з одного боку, «написано багато книг», а з другого – він «все старанніше намагається писати якомога краще».

Хоча свій перший роман Моем створив у 23 роки, а визнання і успіх прийшли до нього у 29, усі наступні десятиліття він постійно працював над словом, мовою, побудовою речення, відпрацьовуючи «авторський стиль», який у зрілості органічно поєднався з властивим йому життєвим цинізмом та скептицизмом, сформувавши самобутній гумор і неповторне бачення навколишнього світу.

На нашу думку, серед морально-психологічних чинників, які С.Моему довелося долати у перші десятиліття своєї літературної кар'єри, слід особливо виокремити «феномен Герберта Лоуренса» – письменника, котрий на початку ХХ ст. панував на англійських теренах. Як вже підкреслювалося, на сторінках «Підводячи підсумки» С.Моем приділив неабияку увагу спілкуванню з молодими літераторами, яким давав свої поради. До них, ясна річ, ніхто не

дослухається, адже «їм здається, що задля досягнення літературної майстерності достатньо прочитати два-три романа місіс Вулф, один – Е.-М. Форстера, кілька – Д.-Г. Лоуренса і, як це не дивно, «Сагу про Форсайтів» (96, 85).

У контексті означеного, доцільно звернути увагу на наступне: серед багатьох англійських письменників, котрі заявили про себе на початку ХХ ст., Моем виокремив, власне, трьох ( його ставлення до сімейної хроніки «Сага про Форсайтів» настільки іронічне, що він, навіть, не згадує імені її автора – Дж.Голсуорсі), при цьому, лише стосовно творів Лоуренса, письменник говорить про «кілька» романів. Як відомо, протягом свого короткого життя Д.-Г. Лоуренс, порівняно з іншими, дійсно написав не так багато, а це означало, що і самому Моему, і його молодим «літературним послідовникам» слід було познайомитися з усією його творчістю.

У «літературному списку» С.Моема, виникає і постать Вірджинії Вулф (1882 – 1941) – «засновниці експериментального психологічного роману – «До маяку» (1927) та «Орландо» (1929), - яка входила до літературно-естетичного гуртку «Блумсбері» (Блумсбері – фешенебельний лондонський район), що склався у 1906 і розпався у середині 30-х років» (4, 539). Як зазначає Г.Іонкіс, «гурток» не мав чіткої програми, об'єднував випадкових людей, які, водночас, були критиками буржуазних цінностей і «рухалися» у бік естетизму та ідеалістичної філософії. «Блумсберійці» скептично оцінювали культ традицій, що панував в англійському суспільстві і сподівалися на оновлення літератури та мистецтва.

Окрім В.Вулф, позитивну оцінку з боку Моема отримує Едуард Морган Форстер (1879 – 1970) – автор психологічних романів, есеїст, критик. Від початку літературної діяльності він відстоював концепцію можливої єдності представників різних соціальних верств англійського суспільства, які мали створити «зону компромісу». Настанови такого гатунку простежуються в його творах «Куди бояться ступати янголи» (1905), «Найдовша подорож» (1907), «Говардс Енд» (1910).

Протягом 1913 – 1914 рр. Форстер працює над романом «Моріс», на сторінках якого реконструює психологію молодих людей нетрадиційної

сексуальної орієнтації. Згідно заповіту письменника роман мав бути оприлюдненим після його смерті, а отже – перше видання «Моріса» вийшло друком у 1971 р. Результатом подорожі письменника до Індії, яку, на думку літературознавців, він ідеалізував, став найбільш популярний твір письменника «Поїздка до Індії» (1924). Починаючи від 90-х років, його окремі романи були екранізовані визнаними майстрами англійського кінематографу Девідом Ліном та Джеймсом Айворі.

Осмислюючи логіку розмислів С.Моема, особливу увагу, вочевидь, варто звернути на спадщину Девіда Герберта Лоуренса (1885 – 1930) – класика англійської літератури, одного з незаперечних її реформаторів, експериментальні романи котрого більше, ніж тридцять років, розвивалася паралельно з моемівською прозою: Лоуренсу виповнилося 12 років, коли Моем оприлюднив свій перший роман, проте від початку ХХ ст. Д.Г.Лоуренс стає визнаним письменником, есеїстом, теоретиком літератури та автором таких славетних творів як «Сини і коханці» (1913), «Райдуга» (1915), «Жінки у коханні» (1921), «Флейта Аарона» (1922), «Кенгуру» (1923). Як зазначає Г.Іонкіс, «Англія переслідувала Лоуренса: його роман «Райдуга» було проголошено аморальним і присудженим до спалення, роман «Коханець леді Четтерлей» (1928) був оприлюднений на його батьківщині повністю лише у 1960 р.» (43, 540).

Відтворюючи сучасний стан опрацювання творчості письменника, О.Горбатенко звертає увагу на факт пошуку англійськими науковцями прикладів впливу на Лоуренса, з одного боку, реалістичних традицій літератури другої половини ХІХ ст. (Дж.Еліот, Д.Мередіт, Т.Гарді), а з другого – існування в єдиному просторі його романів та «Тягаря пристрастей людських» (1915) С.Моема» (26, 40).

Проте проводити будь-які паралелі «Моем – Лоуренс», на нашу думку, слід вкрай обережно, оскільки є низка причин, які не дозволяють ототожнювати ані самих письменників, ані їхні твори. Серед них виокремимо наступне: по-перше, Д.-Г.Лоуренс, вочевидь, випереджав С.Моема, оскільки у 1915 р., коли читачі змогли прочитати «Тягар пристрастей людських», Лоуренс

написав вже два романи, що викликали неоднозначний розголос серед англійської критики та творчої еліти і на той час значно перевершували інтерес до роману С.Моема.

По-друге, у цих видатних письменників була зовсім різна мотивація літературної творчості і, так би мовити, її особистісне значення. Як підкреслює Л.Левчук, «недовге, повне складних, суперечливих ситуацій особисте життя, трагізм якого поглиблювався важкою формою туберкульозу, багато в чому відбилося на емоційному настрої творів письменника. Народившись у потомственої шахтарській родині, Лоуренс рано усвідомив суперечливий характер ... суспільства, його ворожість повноцінному, гармонійному розвитку особи» (65, 47 – 48).

На противагу Лоуренсу, аристократизм, матеріальна незалежність, долучення до надбань європейської культури, можливість подорожувати були тим підґрунтям, що наснажувало романи Моема. Наразі яскравим прикладом є його твір «Вістря леза» (1944), одним з героїв якого, фактично, є сам Сомерсет Моем – письменник, що реконструює його події. Принагідно, він розповідає про власні подорожі – Лондон, Париж, Чикаго, Схід, які встигав здійснити, доки герої «Вістря леза» з'ясовували свої стосунки.

Формально експериментальна спрямованість творчості і Вулф, і Форстера, і Лоуренса живилася прагненням писати «психологічні романи», спираючись на реальні досягнення психології початку ХХ ст. Наразі, ці три талановиті літератори по-різному сприймали і оцінювали суть психологічного знання, оскільки саме Лоуренс інтерпретував людину, як істоту, що від народження наповнена «темними інстинктами», здатними зруйнувати все навколо. Окрім цього, письменник надавав значної ваги як «голосу крові», так і сексуально-еротичним потягам, що відіграють спонукальну роль щодо будь-яких намірів людини.

Вочевидь, серед всіх співвітчизників, персоналія Д.Лоуренса привертає особливу увагу С.Моема, що засвідчує його «егоцентрична книга» «Підводячи підсумки». Адже та, доволі лаконічна характеристика, яку Моем дає Лоуренсу, є, тим не менш, дуже красномовною у, так би мовити, емоційно-

психологічному плані, що спонукає дослідника кооптувати її у широкий культурологічний контекст і, зокрема, здійснити порівняльний аналіз цих двох визначних персоналій, які настільки ж відрізнялися один від одного, наскільки мали показові точки дотику.

Виступаючи послідовним критиком традиційної моделі суспільного життя, Лоуренс мріяв про «нову релігію», підґрунтям якої має бути «творче перехрестя» язичницьких традицій. Саме цю тезу можна вважати вихідним положенням світогляду письменника, який, хоча і був досить різнобарвним щодо тих персоналій, які вплинули на його формування, проте найбільш послідовно орієнтувався на фрейдівські ідеї, наполягаючи навіть на тому, що саме він – Лоуренс – в есе, присвяченому творчості Уйтмена, аргументував тезу про «первинну свідомість», яка пізніше була трансформована З.Фрейдом у «позасвідоме» (65, 48 – 49).

Психоаналітичний підтекст романів Д.-Г.Лоуренса очевидний і є одним з тих чинників, що виявляє відмінність засад, на яких «будуються» його романи і твори С.Моєма. Як ми зазначали, обидва письменники були прихильниками психологічного роману, інтерпретуючи психологію досить суб'єктивно. Так, в есе «Sex, Literature and Censorship» Лоуренса не просто цікавить психологія людських почуттів, а й доречність поєднання їх фізіологічного та естетичного аспектів, що, на його думку, дозволяє стверджувати наступне: «Зараз секс і краса є однією річчю, як полум'я і вогонь. Якщо ви любите живу красу, ви відчуваєте повагу до сексу. Якщо ви ненавидіте секс, ви ненавидіте прекрасне» (65, 51).

Вочевидь під цими словами Лоуренса міг би «підписатися» З.Фрейд. С. Моєм, імовірно, цього б не зробив, хоча секс – у найрізноманітніших проявах – посів помітне місце в його житті, і творчості. По великому рахунку, в своєму найвідомішому романі «Театр», письменник, відверто використав психоаналітичний прийом і, розповідаючи про секрети акторської майстерності Джулії Ламберт, серед інших, фактично, реконструював процес сублимації, коли розчарування у коханні стає каталізатором творчого тріумфу великої актриси.

Взагалі як людина С.Моем розумів, а як письменник сповідував почуття «міри». І саме воно, на нашу думку, попри увесь інтерес і до сутності людської чуттєвості, і до її несподіваних «коливань», ніколи не дозволило йому, так би мовити, перетнути межу, «фізіологізуючи» красу, яку митець пов'язував не стільки з прекрасним, скільки з витонченим.

На нашу думку, предметом теоретичного аналізу може бути природа індивідуалізму, оскільки і Д.Лоуренс, і С.Моем були прихильниками саме такої морально-етичної позиції. Наразі, різні інтерпретації письменниками «індивідуалізму» дають підстави переконатися у значному потенціалі цієї етичної категорії, що відкриває шлях до множинності її тлумачень.

Так, Д.Лоуренс досить відверто протиставляє індивідуальне соціальному, стверджуючи що сенс життя розкривається завдяки глибинним процесам, які мають місце у внутрішньому світі конкретної особистості. На його думку, «індивідуалізм» формується на підґрунті «темних інстинктів» і у подальшому живиться саме їх «матеріалом». То ж природно, що літературознавців так привертала персоналія Лоуренса, котрий опинився в полоні індивідуалістичного світорозуміння. Це, імовірно, можна прийняти при умові визнання надзвичайно високого рівня естетико-художнього відтворення «індивідуалістичного світорозуміння», який було досягнуто письменником, наприклад, у романі «Флейта Аарона» чи новелі «Донька конячного».

С.Моем, так само як і Д.Лоуренс сповідував індивідуалізм, але у його, так би мовити, елітарному прояві. Це був індивідуалізм високо освіченої людини, яка, усвідомлюючи власну обраність, «усвідомлено» «будує» своє життя. При цьому такого «індивідуаліста» аж ніяк не обходить життя інших. На нашу думку, серед низки дійсно талановитих, інтелектуально розвинених, позначених авторським баченням реальності англійських письменників першої половини ХХ ст. порівняльний аналіз «Моем – Лоуренс» містить найбільший не тільки літературознавчий, а культурологічний потенціал.

Розглядаючи моемівську книгу «Підводячи підсумки» у перспективі часу, стає очевидним, що її автор намагався оповідати свій життєво-творчого шляху, керуючись хронологічним підходом, проте дотриматися його послідовно



він не зміг. Подекуди якісь події, що їх підказує пам'ять, з одного боку, руйнують хронологічний порядок викладу, а з другого – дозволяють відчутти напруженість і життя, і творчості видатного письменника. Водночас, саме ці, підказані пам'яттю події, дають і науковцю, і пересічному читачеві можливість зануритися в особистісний світ С.Моема, котрий дещо несподівано ділиться з ними деякими «секретами» свого світоставлення.

Так, наприклад, він зізнається, що у молоді роки у нього було вдосталь «інтелектуальної тихи», але згодом, значною мірою завдяки подорожам, він її позбувся. Саме численні подорожі примусили Моема визначитися стосовно своєї батьківщини: «Я люблю Англію, але ніколи не відчував себе там повністю вдома. Англічан я соромився. Англія була для мене країною обов'язків, які мені не хотілося виконувати, і відповідальності, що мене обтяжувала. Аби відчутти себе вільним, мені треба було віддалитися від батьківщини хоча б на ширину Ла-Маншу» (96, 87). Наразі, слід віддати належне щирості Моема, що нею просякнуте це доволі несподіване зізнання.

Відвертими є і інші спогади письменника, який не пошкодував фарб аби висловити своє захоплення Генуєю, Пізою, де він «не полінувався волочитися пішки у несусвітну далечину, аби посидіти в лісі під тими самими пініями, під якими Шеллі читав Софокла і писав вірші про гітару...» (96, 88), та розповісти про своє захоплення Флоренцією, Римом та Севільєю.

Слід підкреслити, що не тільки подорожі і літературні асоціації спонукають Моема до щирості, а й спроби визначитися у своєму ставленні до театру. Може здивувати, але літератор, який написав кілька десятків п'єс, став визнаним європейським драматургом, зізнався, що «...ніколи не був одержимий театром» (96, 91). Більш того, письменник глузує з драматургів, які «отруєні лаштунками».

Однак, ці висловлювання С.Моема не перекреслюють його, досить особистісного, ставлення до театру: «Більш за все я люблю театр у його непарадному вигляді, коли у глядацькій залі темно, а порожня сцена з декораціями, здвинутими до задньої стіни, освітлена тільки рампою» (96, 91). Письменник згадує, яке задоволення йому приносили репетиції, де «він провів

багато щасливих годин». З особливим захопленням він відтворює свою радість та здивування, коли усвідомив, як «кумедно було вперше почути дорослих людей, що повторюють фрази, які так легко вилилися з-під мого пера» (96, 91).

Особливий інтерес у Моема-драматурга викликала поетапність роботи актора над роллю і поступове психологічне проникнення у її суть: «Мені цікаво було слідкувати як повільно волею актора створюється роль – від першого прочитання ним тексту, надрукованого на машинці, до чогось, схожого на образ, який я собі уявляв» (96, 91). При цьому, у процесі «побудови» вистави письменника дивувало практично усе: і серйозна дискусія з приводу того, як має стояти стілець, і деспотизм режисера, і істерика актриси, незадоволеної мізансценою, і виверти старих акторів, котрі намагаються винести свою сцену поближче до рампи, і безладні розмови ні про що.

Однак, найбільше С.Моема вражали генеральні репетиції і він із суто англійським гумором згадує як при постановці його численних п'єс поводитися усі ті, хто був якось дотичний до вистави: від родичів акторів, котрих традиційно запрошували на перший показ, до фотографів, репортерів та адміністраторів.

Від відверто іронічного опису «непарадного театру», письменник переходить до цілком серйозного аналізу професії актора, присвячуючи своїм багаторічним враженням об'ємний матеріал на сторінках своєї «єгоцентричної» книги. Наразі слід підкреслити, що позиція С. Моема, спонукає до переосмислення естетико-психологічних досліджень французьких мислителів Ф.д'Обіньяка «Практика театру» та Д.Дідро «Парадокс про актора», де професія актора позиціонувалася як провідна в структурі театральної вистави.

«Відраховуючи» від 1657 – року оприлюднення «Практики театру», поступово накопичувалася література, яка, в той чи інший спосіб, відтворювала специфічні аспекти психології акторської творчості. В означеному контексті нотатки С.Моема мають свої переваги, оскільки він не досліджує професію актора, а спостерігає процес створення ним сценічного образу, який саме він – драматург – йому і запропонував. Це, на наш погляд, досить специфічна ситуація, коли, з одного боку – йдеться про персонажів, «породжених» уявою

драматурга, а з другого – про процес їх «матеріалізації» на сцені завдяки уяві актора.

Загальновідомо, що феномен «уява» досить активно дискутувався на межі ХІХ – ХХ ст. і у середовищі теоретиків, і практиків мистецтва. Значною мірою, інтерес до цього естетико-психологічного чинника стимулювався французькими символістами, які не тільки експериментували з уявою – засобом створення, так би мовити, паралельного поетичного чи живописного світу, але й визначили зв'язок «уява – фантазія», що, маючи власний художній потенціал, значно розширював зображально-виражальні можливості символізму.

Згодом, потенціал і уяви, і фантазії будуть активно задіяні сюрреалістами, котрі «долучили» різні види мистецтва, що могли «опертися» на означені чинники. Так, Сальвадор Далі (1904 – 1989), котрий мав досвід співпраці з кінематографом, «експлуатував» саме уяву і фантазію, запропонувавши зняти такий епізод: «...створити наступну емоцію, яка лоскоче нерви: наприклад, муха, що прогулюється серед волосин на руці, швидка та спокійна, зі своїми лапками як у машини...» (28, 101).

На думку Т.Кохан слід «... підкреслити, що ця та інші фантазії, які продукує уява Далі, можуть бути породжені однією людиною і знаходитися поза межами творчості колективу, який повинен реалізувати у фільмі якусь спільну, загальнозрозумілу ідею» (56, 146).

Наше – цілком свідоме – розширення прикладів, що підтверджують значення уяви і фантазії у творчому процесі, по-перше, засвідчують неформальне ставлення Моема до творчості актора, по-друге, актуалізують інтерес саме до цієї професії, реалізація якої відбувається в межах колективного типу творчості, а по-третє, доводять, що актор, в першу чергу – «зорієнтований» на уяву драматурга, який створює певний образ, а відтак – «обмежений» у своїх фантазіях, адже, з одного боку – «залежний» від тексту п'єси, а з другого – має узгоджувати свою позицію з іншими акторами – учасниками вистави. Принагідно підкреслимо два моменти:

1. «Фантазія» реалізує властивий їй потенціал у процесі індивідуального типу творчості, а в театрі чи кінематографі, насамперед, виявляє себе на рівні створення п'єси чи сценарію.

2. Протягом ХХ – ХХІ ст. поступово відбувалася наступна трансформація: «уява – фантазія – фантазмагорія – фентезі», що не тільки закріпили чинники «уява», «фантазія» в естетико-психологічному та мистецтвознавчому просторі сучасної гуманістики, а й спонукала до формування жанру «фентезі» який успішно розвивається від початку ХХІ ст., переважно, в літературі та кінематографі.

Спостерігаючи за акторами, які грали в його п'єсах, відтворюючи в пам'яті етапи становлення сценічного образу та поступове формування усієї вистави, де кожний її учасник робить власний внесок у «народження» цілісного художнього твору, Моем фіксує увагу не стільки на естетичному чи психологічному аспектах акторської творчості, скільки на морально-етичному. Якщо ж врахувати, що книга «Підводячи підсумки» писалася протягом 30-х рр. ХХ ст. – вона вийшла друком у 1938 р. – слід констатувати, що і цей зріз акторської професії, і наголос на громадсько-соціальному статусі актора не був послідовно осмислений у відповідній літературі, і авторська інтерпретація Моемом специфіки цієї професії, сформованої ще в умовах древньогрецької культури, очевидна.

Розкриваючи стан актора в структурі такого виду мистецтва як театр, письменник пропонує враховувати, так би мовити, дві моделі: актор, наприклад, другої половини ХІХ ст., та актор – сучасник Моема. Вихідною тезою, що «скеровувала» логіку розміркувань письменника, була вкрай лаконічна думка: «Шлях актора важкий ( виділено мною – О.О.) » (96, 93). Означивши цю – наріжну – рису даної професії, Моем відсікає усіх, хто випадково став актором, захоплюючись факторами слави, визнання, матеріальними можливостями чи «власною хорошою статурою», та зосереджує увагу на «акторах за покликанням». Проте ті, котрі, на думку письменника, і мають право бути об'єктом уваги, повинні працювати «вперто і довго», аби «актор зрозумів як

грати ту чи іншу роль». Однак, на його думку, парадоксальність ситуації полягає в тому, що зрозумівши роль, актор вже «занадто старий, аби її зіграти» (96, 94).

Слід визнати, що не лише як талановитий письменник, але й як достатньо тонкий психолог, Моем досить відверто формулює ті «за» і «проти», які визначають специфіку творчості актора: «Його професія вимагає безкінечного терпіння, несе з собою багато розчарувань. Бувають тяжкі смуги змушеного неробства. Успіхи рідкі й минуші. Нагороди недостатні. Актор відданий на милість зрадливої долі і зрадливості публіки. Як тільки він перестає подобатися, актора забувають» (96, 94).

При цьому С.Моем наголошує на короткочасності акторської слави, адже публіка звикає до актора, можливостей постійно оновлювати засоби акторської гри він немає, оскільки ролей, що дозволяють це робити, може і не бути. Однак, необхідність змінювати амплуа відносно до процесу старіння, вдається далеко не кожному представнику цієї професії і поступово про актора забувають: «Він може спокійно померти з голоду, натовпу тепер все рівно» (96, 94).

Але, навіть у таких драматичних ситуаціях, актор може сховатися за досить сильний психологічний запобіжник – самозакоханість, яка, на думку Моема, виступає частиною таланту. Це – дещо суперечливе твердження – він підкріплює стислим історико-культурним оглядом ставлення до акторської професії у минулі часи, коли «сцену оточував ореол романтики, і все, що було пов'язано з нею, здавалося таємничим і привабливим» (96, 94).

У тексті книги «Підводячи підсумки» С.Моем особливо наголошує на значенні XVIII ст., з одного боку, називаючи його цивілізованим, а з іншого – підкреслює роль актора, який у «світ вісімнадцятого століття вносив елемент фантазії»: «У «вік розуму» їхнє безладне життя розбурхувало уяву; героїчні ролі, які вони виконували, вірші, які вони проголошували, примушували бачити в них вищих істот» (3, 94).

Пієтет, який письменник виявляє до «театрального дискурсу» ХУІІІ ст., насамперед, спрямований на персоналію Д.Дідро і, вже згадуване нами, його відоме дослідження «Парадокс про актора», що, вочевидь, стимулювало власне

художні пошуки С.Моема у також згадуваному нами романі «Театр». Адже героїня його твору, фактично, втілює у своїй творчості відомий принцип французького просвітника, згідно якого майбутнє театру за «актором з холодною головою». Відтак, несподівано поєднавши, так би мовити, модель психології творчої особистості ХУІІІ ст. – Д.Дідро і модель психології творчої особистості ХХ ст. – З.Фрейд, С.Моем дає можливість Джулії Ламберт пережити справжній триумф і назавжди закріпити за собою звання великої актриси Англії.

На думку Моема, і протягом ХІХ ст. актори зберігали досить високий статус, адже «вказували шлях до спасіння від пригнічення респектабельною індустріальною ерою». При цьому він досить виразно описує як молоді люди, що сиділи у запилених конторках, захоплювалися акторами, уявляючи їхнє безтурботне, легковажне життя та наділяючи їх казковими чарами.

ХХ ст. все змінило докорінно, оскільки згасла акторська слава: «Актори тепер – позитивні, шановні, забезпечені люди. Їх ображало, що їх вважають особливим племенем, і вони вирішили зробитися такими, як всі» (96, 95). Те, що актори стали такими, засмучує С.Моема, оскільки для нього вони схожі на досить специфічний «кросворд, в якому для потрібного слова не вистачає клітинок». Письменник вважає, що особа актора складається з усіх тих ролей, які вони грають, а у підґрунті акторської особистості «лежить щось аморфне, м'яке, податливе, чому можна надати будь-якої форми, і будь-якого забарвлення» (96, 95).

Хоча характеристики, які С.Моем надає акторам, не дуже схвальні, він все ж визнає певну тотожність, що існує між актором та письменником: *«Актор – це всі персонажі, яких він може зіграти; письменник – всі персонажі, яким він може дати життя. Обидва відтворюють почуття, яких – принаймні в дану хвилину – вони не відчують, і, одним своїм боком, стоячи поза життям, зображають його задля задоволення свого творчого інстинкта ( виділено мною – О.О.)»* (96, 95).

Деталізуючи свою позицію, Моем підкреслював, що ілюзорним світ є і для актора, і для письменника, тобто виступає для людей цих професій

реальною дійсністю: вони морочать ту саму публіку, яка служить їм матеріалом і виступає як їхній суддя. В силу специфіки цих двох професій, її представники дозволяють собі «вважати дійсність ілюзією».

Показові «ігри розуму», до яких вдається С.Моем, жонглюючи феноменами «реальна» та «ілюзорна» дійсність, безсумнівно, мають право на існування, оскільки актори на сцені дійсно створюють «ілюзорну дійсність», що може бути схожа на «реальну», а може не мати з нею нічого спільного, занурюючи публіку у якийсь фантасмогорічний світ, повністю сконструйований уявою та фантазією письменника.

Окрім спроб С.Моема визначитися з важливими для театрального мистецтва трансформаціями «реальна – ілюзорна» дійсність, запропоноване ним тлумачення професій актора та письменника дає підстави до дискусії, оскільки він, ототожнивши їх, відтворив вкрай спрощене розуміння суті творчості цих «фундаторів» театральної вистави.

На нашу думку, порівняльний аналіз «письменник – актор», у більшій частині своєї книги С.Моем оперує поняттям «письменник», потребує, принаймні, певних уточнень. Передусім – маємо на увазі чітке виокремлення більш вузького означення – «драматург», яке С.Моем вживає лише у відповідному розділі, «анатомуючи» його роль у функціонуванні театру, що природно, вимагає наголосу на проблемі «свобода вибору». Зрештою, «свобода вибору» підкреслює самодостатність письменника, можливість опертися на власне «Я» та «самовиявитися» в процесі реалізації творчого задуму. Щодо актора, то навіть визнані, талановиті майстри сцени досить далекі від таких творчих модифікацій, які можна підвести під теоретичну структуру «свобода вибору».

Принципова різниця між письменником і актором полягає в тому, що перший «створює» образ, а другий – «інтерпретує» його. Внаслідок цього, «інтерпретаційна» творчість актора ставить його у безпосередню залежність від письменника і п'єси, що її він пропонує театру як матеріал для майбутньої вистави. Складність творчої долі конкретного актора полягає у його залежності, по-перше – від драматурга та його п'єси, по-друге – від режисера, а по-третє –

від партнерів по сцені, оскільки цілісна вистава можлива лише при умові більш-менш рівного виконання ролей усіма її учасниками.

Окресливши своє ставлення до професії актора, С.Моем зробив спробу представити модель професії «драматург», сконцентрувавши увагу на власному досвіді «спілкування» з театром. Слід визнати, що протягом першої половини свого творчого життя Моем здобув досить солідний досвід, написавши за сім років десять п'єс і чітко визначившись щодо їх типів. Так, йому подобалися п'єси написані віршованою формою і Моем шкодував, що вони вийшли з моди.

З повагою англійський письменник називає прізвище Антона Чехова (1860 – 1904), оскільки вважає, що він автор найкращих «п'єс настрою», та позитивно ставиться до «проблемних п'єс» Артуро Пінеро (1859 – 1934) – свого співвітчизника, автора численних мелодрам та комедійних фарсів, серед яких найбільш високу оцінку Моема отримала «проблемна п'єса» «Друга місіс Тенкері» (1893).

Значну увагу письменник приділяє комедіям, вважаючи, що цей жанр «особливо притяжний для англійського характеру...комедія витончена, подекуди сентиментальна, бо це також в англійському характері, і не зовсім реалістична» (96, 102). Ще однією позитивною рисою комедії Моем вважав те, що вона «не читає проповіді», не наповнює зал моралізаторськими ідеями, примушуючи глядача «наслідувати» авторське бачення складних проблем.

У переліку Моема присутні і «п'єси ідей», які, на його думку, підтримують критики, а це – врешті решт – призводить до провалу, оскільки є принципова різниця між публікою, яка шукає у театрі насолоди, «оголених» почуттів та критиком, котрий йде до театру аби «судити» і найбільше побоюється «злитися з публікою».

У тандемі «публіка – критика» особливий наголос, на думку Моема, слід робити на факторі «публіка», оскільки саме вона платить гроші за відвідування театральної вистави, а це дає їй право вимагати постановки таких п'єс, які їй подобаються. При цьому він визнає, що його п'єси, зазвичай, мали успіх, примусивши окремих критиків висувати звинувачення у потуранні невибагливим смакам публіки. С.Моем рішуче спростовує подібні закиди, які



можуть призвести до деформування стосунків всередині театрального колективу, адже, керуючись такою настановою, будь-які творчі надбання і драматурга, і режисера, і актора почнуть розглядати у русі «успіх – потурання», нівелюючи реальні досягнення усіх означених митців.

Слід наголосити, що саме в контексті розмислів стосовно місця й ролі драматурга у створенні театральної вистави, в спогадах Моема виникає тема «розум – інтелект», а це дає підстави говорити про існування не тільки «інтелектуальної прози», але й «інтелектуальної драматургії». Розмисли Моема-драматурга можна визначити як обережні, оскільки він ні на чому не наполягає, а лише припускає і закликає читача, так би мовити, до співрозмови. Зокрема, С.Моем зауважує, що, створюючи п'єсу, драматург має враховувати ту обставину, що «середній розумовий рівень публіки набагато нижчий, ніж у найрозумніших глядачів, узятих поодиноці» і саме цим, на його думку, «обумовлено те, що п'єса у прозі не може бути першокласним твором мистецтва» (96, 108).

Наразі С.Моем приєднується до тих фахівців, які вважають, що в інтелектуальному плані драматургія на тридцять років відстає від життя і саме тому розумні люди, спостерігаючи зубожіння драматургії, перестають ходити до театру. Звідси – висновок письменника, який можна назвати парадоксальним: «Мені видається, що коли розумні люди вимагають від п'єси глибоких думок, вони виявляють менше розуму, ніж можна було б чекати» (96, 108).

Цей висновок, парадоксальність якого зрозумів і сам Моем, примусив його включити до своєї «єгоцентричної» книги низку тез щодо природи думки, яка є «приватною справою кожного з нас». Як зазначав він сам, «думки породжує розум. Вони залежать від розумових здібностей людини і від того наскільки вона освічена. Вони передаються від інтелекту, в якому виникли, тому інтелекту, який здатний їх сприйняти ( виділено мною – О.О.) , і якщо вірно, що «кицькі іграшки – миші сльозинки», тим більш вірно, що думка, яка одній людині видається глибокою і новою, для іншої – прописна істина» (96, 108).

Хоча і дещо строкато, але С.Моем формулює низку проблем, які мали б стимулювати його сучасників до дискусій та пошуків відповідей щодо поліпшення стану як в англійській, так і європейській драматургії. Наразі виокремо дві з них :

1. Чи доцільно ототожнювати професії драматурга та журналіста?
2. Новизна або стереотипність думок найвиразніше впливають на публіку в процесі сприйняття п'єси?

Стосовно першої, характеризуючи позицію С.Моема, слід підкреслити, що його відповіді можна назвати категоричними, а це означає, що поставлені проблеми хвилювали його і він ділився думками, яким передувало час їх осмислення, адже вони не були випадковими чи такими, від яких легко відмовитися. Так, наприклад, Моем вважав можливим ототожнити професії драматурга та журналіста, оскільки був переконаний, що «п'єса, написана в прозі, застаріває майже так само швидко, як і газета» (96, 102).

Ми вже завважували, що письменник надзвичайно високо поцінював саме віршовану драматургію, проти якої на межі XIX – XX ст. виступала і критика, і публіка, адже віршована форма, по-перше, значно звужувала коло драматургів, котрі могли б включитися у творчий процес, а по-друге, період, що співпадає з творчим життям Моема, привніс у драматургію суспільно-соціальну тематику, яку «проголошувати» зі сцени у формі вірша було б відверто штучним.

Спираючись на засади порівняльного аналізу, С.Моем окреслює ті вимоги, які висувуються перед драматургом і журналістом, а саме: «зіркість, вміння знайти ефектну точку опору й жвавість стилю» (96, 102 – 103). Однак, наполягаючи на тотожності цих професій, письменник все ж таки звертає увагу на «деяку специфічну якість», що не властива журналістиці, але є обов'язковою для драматургії: «Ніхто ще, здається, не зміг визначити, в чому вона полягає. Навчитися їй неможливо. Вона може існувати і без освіченості, і без культури. Це – здатність створювати текст, який доходить до глядацької зали, і будувати сюжет, так би мовити, стереоскопічно, аби він розгортався на очах у глядача»

(96, 103). Саме це «розводить», на його думку, талант літературний та драматургічний.

Друга проблема, на якій наголошує С.Моем, пов'язана з оцінкою сили впливу думки – нової чи стереотипічної – на глядацький зал. Наразі письменник підкреслював, що «думки на дорозі не вилежуються, нові думки з'являються у дуже небагатьох людей у кожному поколінні. І важко припустити, що драматург, котрому пощастило народитися із здібностями доносити свої п'єси до глядацького залу, виявиться, окрім цього, оригінальним мислителем» (96, 109).

Думки, які «народжує» драматург, знаходяться, згідно позиції Моема, «у сфері конкретного»: він здатний фіксувати окремі випадки, але навряд чи зможе їх узагальнити; він також володіє «вмінням розмірковувати, може цікавитися проблемами свого часу, але це ще далеко до творчого мислення» (96, 109). Принагідно звернімо увагу на факт зміни термінології, який відбувся після 30 – 40-х рр. ХХ ст., адже сьогодні науковці дуже активно оперують поняттям «художнє мислення», що і здійснює «творчу роботу» усіх митців, включаючи і драматургів.

С.Моем щиро шкодує, що більшість драматургів далекі від філософії, а справжніми мислителями він вважає двох своїх сучасників: норвежця Генріка Ібсена (1828 – 1906) та англійця Джорджа Бернарда Шоу (1856 – 1950). При цьому, віддавши належне їхнім розумовим здібностям, С.Моем, по суті, «скидає» їх з ним самим «побудованого» п'єдесталу, оскільки переконаний, що обидва були цікаві тоді, коли «інтелектуальні європейці» боролися за права жінок, намагаючись звільнити їх від «домашнього рабства» (Г.Ібсен) чи відтворювали протести молоді, яка мріяла покінчити з умовностями вікторіанської доби (Б.Шоу).

Оскільки твори обох драматургів відбивали події суспільно-соціального значення, які були «новими» для них, здавалося, що саме ці думки, власне, і є «новими». Проте минув час, і через кілька десятиліть вони, з одного боку, перетворилися на стереотипічні, що спричинило байдуже ставлення публіки до п'єс цих авторів. Такий висновок Моема видається вкрай жорстким

та не справедливим і стосовно Генріка Ібсена: «сьогодні, коли права жінки на власну особистість загально визнані, неможливо дивитися «Ляльковий дім» без почуття прикrostі. Той, хто пише п'єси ідей, сам собі риє яму», і Бернарда Шоу: «ідеї Шоу були виражені надзвичайно жваво. Проте вражали вони тільки тому, що інтелектуальний рівень публіки був дуже невисокий. Тепер вони вже не вражають; більш того, молодь схильна бачити в них застарілу буффонаду» (96, 109 – 110).

На превеликий жаль, Моем констатує стан речей, який він міг спостерігати в логіці розвитку театру протягом 30 – 40-х рр. Ближче до середини століття, коли статус обох драматургів сягнув рівня класиків європейської драматургії, а їхні п'єси не тільки йшли на сценах провідних театрів світу, а й були перенесені на екран та широко видавалися, ущипливі оцінки Моема виявилися, м'яко кажучи, не об'єктивними. Відтак – слід визнати, що у перспективі часу він дещо спростив суспільно-соціальне та естетико-художнє значення драматургії, помітно применшивши її потенціал.

Такі позиції письменника відверто деформували поняття «нова думка» і, фактично, «розчинивши» його, підмінили думкою «стереотипічною», що – неначеб-то – панує на сцені. З цим важко погодитися, «вибудовуючи» хронологію прізвищ видатних європейських драматургів: Есхілл, Софокл, Еврипід, Менандр, Лопе де Вега, Шекспір, Джонсон, Драйден, Корнель, Расін, Мольєр, Гольдоні, Гоцці, Вальтер, Дідро, Шіллер, Лессінг, Уайльд, Чехов, Стрінберг, Метерлінг, Кокто, твори котрих не лише протягом значного історичного часу присутні у культурному просторі багатьох країн світу, але саме їхні думки – і особистісні, і творчі – у різних аспектах впливали і продовжують впливати в історико-культурному та просвітницько-виховному аспектах.

Той факт, що С.Моем на сторінках «єгоцентричної» книги приділяє значну увагу драматургічним творам і тим професіям, які допомагають реалізувати їх на театральній сцені, цілком закономірний, оскільки він сам розглядав себе, передусім, як драматурга. Романи були його другим захопленням, хоча їх створення вимагало значно більших зусиль, ніж написання

п'єс, «з'їдало» багато часу, а результат – успіх чи поразка – було важко передбачити.

Хоча перший роман письменника мав певний успіх, він не став на вимогу видавця працювати у жанрі «roman regional» – роман, обмежений місцевою або регіональною тематикою, а спробував написати історичний твір, події якого відбувалися у добу Відродження. Як згадує сам С.Моем, сюжет роману був «запозичений» з теоретичної праці «Історія Флоренції», що вийшла друком у 1532 р. після смерті автора – Нікколо Макіавеллі (1469 – 1527) – італійського письменника, політичного діяча, прихильника сильної державної влади, котрий причини драматичного стану Італії на межі XV – XVI ст. вбачав в її роздробленості» (43, 541).

Ідея написати історичний роман сформувалася у Моема під впливом низки статей Ендрю Ланга (1844 – 1912) – англійського поета, історика літератури, фольклориста, котрий залишив роздуми «про мистецтво письменника». Е.Ланг доводив і, на думку Моема, досить переконливо, що «єдиний вид роману, який може бути вдалим у молодого автора, – це історичний роман. Аби писати про сучасну вдачу, молодому автору, неначеб-то, не вистачає досвіду; історія ж дає йому і сюжет, і персонажів, романтичний пил молодості забезпечує жвавість, необхідну для таких творів» (96, 129).

Водночас, автор «єгоцентричної книги» зізнається, що згодом усе, написане Лангом, виявилось повною нісенітницею, оскільки історичні романи писати значно складніше, ніж ті, які «будуються» на подіях, сучасником яких виступає сам письменник. У зв'язку з цією невдалою спробою, Моем робить досить щире зізнання: « Мені видається, що я зростав повільніше, ніж більшість інших письменників. На межі нинішнього століття мене вважали здібним молодим автором, не по роках розвинутих, різким та дещо неприємним, проте гідним уваги» (96, 132). Оскільки після «межі нинішнього століття» до моменту написання книги «Підводячи підсумки» минуло три десятиліття, Моем вже настільки утвердився в літературній творчості, що на деяких сторінках своїх спогадів «виступає» як метр, увінчаний славою.

Саме з позиції «метра» він достатньо широко представляє професію письменника, окреслюючи, передусім, її труднощі: неможливість передбачити ставлення критики та публіки до твору, над яким він працює, швидка зміна естетико-художніх уподобань читачів, плинність життєвих вражень, які накопичує автор, складність «побудови» сюжету, суперечливе співвідношення «реальність – фантазія».

До труднощів письменницької професії С.Моем відносить і необхідність стежити та враховувати у своїй творчості постійне розширення структурних елементів художньої форми, які відбуваються у практиці опрацювання сюжету. Кожний з них не лише впливає, а й змінює систему зображально-виражальних чинників літературного твору, незалежно від того, що створює письменник: роман, п'єсу чи оповідання. Саме цьому, так би мовити, «технічному», на думку Моема, аспекту на початку ХХ ст. почали надавати значної уваги.

Наразі показово, що у своїй автобіографії С.Моем доволі активно апелює до позиції Ханта Джеймса Генрі Лі (1784 – 1859) – відомого англійського поета, драматурга, впливового літературного критика, котрий «належав до Лондонської групи романтиків. Був у близьких стосунках з Байроном, особливо у роки життя поета в Італії. Написав мемуари, у яких зганьбив Байрона, що, можливо, вплинуло на рішення Діккенса вивести його в образі Скимпола» (43, 543).

Як завважував С.Моем, саме Джеймс започаткував практику введення в оповідання постаті «спостерігача», котрий коментує сюжет, або сам включається у його розвиток. Цей «технічний прийом» був, за словами автора «Підводячи підсумки», доведений до досконалості і наслідувався іншими письменниками. Вочевидь, самого Моема він не захопив, оскільки письменник – дещо іронічно – стверджує, що це лише «незначне видозмінення автобіографічної форми роману» (96, 161).

Водночас, моемівське захоплення викликає «експеримент» «...введення в літературу потоку свідомості», що дозволило йому в чергове висловити своє захоплення філософами – А.Шопенгауером, Ф.Ніцше,

А.Бергсоном, – праці котрих «мають емоційну силу впливу» і ними досить широко користуються письменники. Через це, С.Моем вважає цілком логічним, що частина письменників захопилася психоаналізом, який відкривав перед ними значні можливості: «Письменник знав, що кращим з того, що він пише, він значною мірою забов'язаний власному позасвідомому, і спокусливим було досліджувати нові глибини характеру, малюючи уявну картину позасвідомого у вигаданих ним персонажах» (96, 161). Підсумовуючи свої розмисли, Моем – стосовно технічного прийому «потік свідомості» – робить відверто безапеляційний висновок: «Це був спритний й занятний фокус і не більше того» (96, 161).

Такі розмисли С.Моема сьогодні сприймаються досить неоднозначно і спонукають звернення до роману видатного ірландського письменника Джеймса Августіна Алоїзія Джойса (1882 – 1941) «Улісс» (1914 – 1921), 500 сторінок якого розповідають про події одного дня (16 червня 1904) з життя Леопольда Блума. Так вперше в історії світової літератури було здійснено експеримент з «потокем свідомості» і продемонстровано потенціал цього, за висловом Моема, «технічного прийому».

Роман, як відомо, вперше вийшов друком у Франції, ставши літературною сенсацією, інтерес до якої зберігається і до сьогодні. «Потік свідомості», що спирається на засадні принципи психоаналізу, припускаючи можливість активної – творчої – взаємодії різних сфер людської психіки, був трансформований Дж.Джойсом у сферу літератури, зосередивши увагу читачів не стільки на «потаємних чи прихованих» думках героя роману, скільки на тих мотивах, стимулах, подекуди, зовнішніх деталях, які дозволяють або, навіть, допомагають цим «думкам» і сформуватися, і, умовно кажучи, усвідомитися.

Загалом позитивно оцінюючи принцип «потокем свідомості», який виявився потужним стимулюючим чинником у розвитку європейської літератури 20 – 70-х років ХХ ст., Л.Левчук апелює до позиції англійського естетика М.Маклюєна, котрий, підтримуючи експеримент Дж.Джойса, співставив його з «ідеєю виразу», що була засадною в монографії «Естетика як

наука про вираз та загальна лінгвістика» (1902) відомого італійського філософа, естетика, теоретика мистецтва Бенедетто Кроче (1866 – 1952).

На думку Маклюєна, «вираз» стимулює оформлення «внутрішнього монологу», який, з одного боку, є елементом «потoku свідомості», а з другого – «відкриває» усі рівні твору, в тому числі, і «літургійний», які здатна сприйняти лише «високочола» – інтелектуальна – еліта» (63, 49), а через певний час – засади «внутрішнього монологу» було трансформовано у площину кінематографа.

Повертаючись до позиції С.Моема, котрий дещо ущипливо називав «поток свідомості» «фокусом», «технічним прийомом» та «курйозним експериментом» письменник, водночас заявив, що його прихильники пишуть «нудну» прозу. На нашу думку, жонгливання такими поняттями поставило Моема у неприємне становище, оскільки – згодом – стане очевидним, що Джойс пише, безсумнівно, «інтелектуальну прозу», яка до того ж спирається на потужне філософсько-психологічне підґрунтя.

Європейська еліта не тільки віддала належне освіченості письменника, котрий «заповнив» 500 сторінок текста, вражаючих і глибиною, і несподіваністю асоціацій, а із здивуванням відкрила для себе нову манеру художнього мислення, філософування, практичність психологічних знань та специфічний ірландський гумор. Слід підкреслити, що вдячні нащадки у різних країнах світу увічнили письменника тисячними тиражами його книг, численними пам'ятниками та національним святом «Блумедей», яке прихильниками Дж.Джойса регулярно відзначається 16 червня.

Впритул до аналізу та критики як принципу «потoku свідомості», так і «технічних прийомів», якими користуються окремі письменники, С.Моем робить наступне визнання: «Мене не скільки не дивує, що літературний світ надає мало значення моїй роботі. *Як драматург я чудово укладався у традиційні форми. Як прозаїк я беру початок, через нечисленні покоління, до тих, хто розповідав казки біля вогнища в печері неолітичної людини* ( виділено мною – О.О.) . Мені було про що розповісти, і мені було цікаво розповідати. Ніяких інших цілей я собі не ставив» (96, 162).



Водночас, слід підкреслити, що загальні засади літературної творчості, які сповідував Моем, не поділяли ані автори «багатьох книг про літературну майстерність», ані «інтелігенція», що «останнім часом прониклась презирством до сюжету». Відштовхуючись від протиріччя між своєю позицією і позицією інших людей, дотичних до літератури, Моем спробував і захистити «сюжет – фабулу», і пояснити суть тих чинників, що сприяють «побудові» літературного твору. На нашу думку, цей матеріал у спогадах видатного літератора заслуговує на увагу, розкриваючи деякі аспекти як психології творчості, так і літературної майстерності.

Перше, що викликає увагу – це критика Моемом літераторів, котрі нехтують «сюжетом» та відокремлюють його від «фабули», тоді як вона, на його думку, «є лише остовом, на якому будується сюжет». С.Моем відверто іронізує з приводу тих, для кого сюжет – це лише потурання невибагливим смакам. Підтверджуючи свою позицію, він порівнює романи Джейн Остен «Почуття і розум» та Гюстава Флобера «Виховання почуттів». Загальновідомо, що Остен писала «сюжетну» прозу, здатну привабити численних читачів, які стежили саме за «сюжетом», хоча одразу ж визначала сутність героїв роману: «Еліно́р – ханжа, Маріанна – дурка, а всі троє чоловіків – манекени». (96, 164).

Принципово інша ситуація з романом Флобера, котрого не цікавить «сюжет» і намагаючись бути гранично об'єктивним, він так «спрямовує інтерес читача, що останній залишається абсолютно байдужим до долі героїв» (3, 164). При цьому С.Моем зауважує, що роман «Виховання почуттів» дуже важко читається і «навіть чи знайдеться інший роман, який при такій кількості досягнень залишав би таке невиразне враження» (96, 164). Автор «єгоцентричної» книги переконаний, що здійснений ним порівняльний аналіз засвідчує перемогу Дж.Остен, оскільки морально-педагогічні розміркування Флобера, якими просякнутий його роман, не сумісні з природою літературного твору, що має власні завдання і до якого висувуються не науково-теоретичні вимоги, а естетико-художні.

Підсумовуючи свою творчість, С.Моем чітко розклав її на десятиліття і дав кожному з них, так би мовити, «моральнісну характеристику»: «Коли мені

йшов третій десяток, критики відзначали, що я брутальний, після тридцяти років вони мене картали за зухвалість, після сорока – за цинізм, після п'ятидесяти – за те, що я обізнаний у своїй справі, а тепер, коли мені перевалило за шістдесят, вони мене називають поверховим. » (96, 164).

Слід визнати, що, «підводячи підсумки», С.Моем доволі відверто і самокритично реконструював шлях, яким йшов, продемонструвавши у своїх роздумах та оцінках і брутальність, і зухвалість, і цинізм, і обізнаність, і поверховість. При цьому, він достатньо професійно «вписався» у простір того історико-культурного періоду, з яким співпало його життя.

Водночас, автобіографічний роман «Підводячи підсумки» – це і літературознавче дослідження, персоналізоване з урахуванням естетико-художньої позиції самого Моема, що робить його, у цьому плані, цілком самоцінним, даючи підстави вважати *«інтелектуальною автобіографією»*. Віддаючи належне видатному письменнику щодо щирості його позицій та оцінок, у нас все ж залишається відчуття, що чимало з власного життя він залишив «виключно для себе», створивши чесну, але далеко не повну, «егоцентричну» книгу.

Підтвердженням нашого припущення є біографія Моема «*Secret Lives of Somerset Maugham*» (2010) написана відомою англійською журналісткою Селіною Хастінгс, котра спеціалізується на реконструкції життєво-творчих шляхів непересічних особистостей. Саме вона отримала дозвіл від Королівського літературного фонду на знайомство з особистим листуванням Моема, яке у своєму «Заповіті» він не дозволив оприлюднювати. Монографія «Таємне життя Сомерсета Моема» у нових ракурсах подає низку подій з особистого життя письменника, які дозволяють С.Хастінгс стверджувати, що цинізм, зверхність, відлюдність письменника були, швидше, маскою, ніж його суттю.

Відтак, на нашу думку, життєво-творчий шлях С.Моема, черговий раз, підтверджує глибину ідеї «відкритої інтерпретації» Умберто Еко, а запропонована нами модель аналізу є ще однією спробою на цьому шляху і, вкотре доводить: аби нести «тягар пристрастей людських» необхідно бути, насамперед, «відвертим із собою». Цю думку, вочевидь, повною мірою, поділяв

і Клаус Манн, що, показовим чином, засвідчує його автобіографічний твір «На повороті».

## 5.2. Автобіографія Клауса Манна «На повороті»: життя як вибір «останнього повороту»

Хоча видатні письменники – англієць Сомерсет Моєм та німець Клаус Манн – були сучасниками і обидва залишили автобіографії, їхні життєво-творчі шляхи виявилися настільки різними, а інтерпретації наріжних подій ХХ ст. такими авторськими, що репрезентація цих автобіографічних моделей дозволяють не тільки порівнювати різні типи художнього мислення, а й значно розширити наше уявлення, принаймні, про означений часовий період.

Клаус Манн (1906 – 1949) – старший син Томаса Манна, племінник Генріха Манна, відомий німецький письменник, публіцист та мемуарист, якому, тим не менш, вдалося уникнути небезпеки стати «*magni nominis umbra* – тінню великого імені». К.Манна – автор «семи романів, двох п'єс, кількох томів оповідань та есе, подорожніх начерків і статей. Вінцем його творчості стала книга «На повороті» – живописна мозаїка, що органічно поєднала в собі спогади, щоденники та листи» (25, 23).

Аналізуючи творчу спадщину К.Манна, літературознавець І.Голик вважає, що книга «На повороті» виходить за межі традиційних мемуарів, коли вони «були лише допоміжним документом, джерелом біографічних відомостей», адже написане ним, «це не тільки автобіографія, це історія родини Томаса Манна, ціла портретна галерея видатних європейських та американських письменників, майстрів мистецтва, політичних діячів» (25, 23). При цьому, дослідник акцентує на моральності самого К.Манна, котрий, створюючи «життеопис», дотримується «головного правила мемуариста – відвертість до себе самого, нехай навіть і з несприятливими ... визнаннями» (25, 23).

Окрім загальнотеоретичної оцінки «життепису» К.Манна, в розмислах І.Голика є чимало суто літературознавчих зауважень, що дають йому підстави охарактеризувати «На повороті» як високо професійний твір, де присутній паритет документальності та художності. Зокрема, науковець

підкреслює, що, з одного боку, стиль К.Манна вирізняється «живістю, сміливістю, витонченим пориванням, ритмічною красою, а з другого – виявляє «хворобливу чуттєвість, душевну схильність до руйнівного екстазу» (25, 24).

Особливо прискіпливо І.Голик фіксує інтерес К.Манна до смерті, що викликала у нього «симпатію», посилаючись на його відповідні записи: «Крила смерті, які торкнулися багатьох моїх незнайомих старших братів, кинули тінь і на мій дитячий лоб» (25, 24). Тема смерті і морально-психологічне виправдання самогубства в родині Маннів були, так би мовити, актуальними не лише для Клауса, котрий, за спогадами близьких, ще у 1934, коли йому було двадцять вісім років, «зважував можливість самогубства як альтернативу життю ( виділено меною – О.О.)», а через п'ятнадцять років сам скористається нею.

На нашу думку, доцільно наголосити, що наприкінці ХІХ та у перші десятиліття ХХ ст. не лише родина Маннів переживала, за висловом І.Голика, «епідемію самогубств»: по лінії Томаса – з собою покінчили його сестри Карла і Юлія, а по лінії його дружини Каті – брат Ерік. Серед друзів їхнього сина, які емігрували після перемоги у Німеччині націонал-соціалізму, самогубцями стали «Ріккі, Герт Франк, Вольфганг Хеллерт, Рене Кревель». Цю низку трагічних рішень у близькому оточенні Клауса Манна згодом доповнять письменники К.Тухольський, Ернст Толлер, Стефан Цвейг та інші.

Відтак, життя автора «На повороті», по суті, постійно оточує смерть, що дивовижним чином змінює «обличчя», безпосередньо впливаючи і на творчість письменника як «наскрізний мотив»: «...то її страшне обличчя розчиняється в одному обрисі з обличчям кохання, то вона сприймається як звільнення, то як тихий страх, колиска і домовина стають ледь не однаковими. Клаус Манн розглядає смерть як елемент містерії, як таїну буття. Він і сам з ранньої пори був хворий на смерть. І все життя мав опиратися її принадному поклику» (25, 24).

Ніяк не заперечуючи ані драматичної атмосфери, що періодично панувала в родині Маннів, ані її морально-психологічного впливу на стан – спочатку – чуттєво-вразливого юнака, а – пізніше – емоційно налаштованого письменника, котрий змушений був писати некрологи, віддаючи кожному з

самогубців «частинку самого себе», ми все ж наголосимо ще на одному неспростовному факті. На початку ХХ ст. серед європейської інтелектуальної спільноти було досить, так би мовити, «популярним» позитивне ставлення З.Фрейда до самогубців, котрі оцінювалися ним як «елітарна» складова суспільства, хто дослухався до сигналів «дряхліючого тіла» і добровільно пішов з життя. У проекції часу стає очевидним, що фундатор психоаналізу, підкреслюючи фізіологічну виправданість самогубства, спонукав художню еліту, водночас, обґрунтувати й прийняти і його морально-психологічну, і соціально-політичну мотивацію.

Наразі видається доречним звернутися до багатоаспектного дослідження «Письменник і самогубство» (1999) Г.Чхартішвілі, в якому, зокрема, були проаналізовані причини самогубства, стимульовані національними чинниками. Так, згідно висновків дослідника, «німці» – це поняття об'єднує «прусаків, саксонців, баварців, австрійців, німецькомовних швейцарців, штабів – належать до тієї національної спільноти, де, по-перше, «склався єдиний набір культууроутворюючих елементів, якими врешті решт і визначаються стереотипічні особливості етносу», а, по-друге – його представники виявляються схильними до самогубства – «загадкової» форми завершення життя, якою «скористався» і Клаус Манн. Усе означене, дозволяє вважати цілком логічним наступне запитання Г.Чхартішвілі: «Чому у світовому мартиролозі літераторів-самогубців більше всього тих, хто писав німецькою?» (138, 215).

Відповідаючи на нього, дослідник посилається на думку Давіда Еміля Дюркгейма (1858 - 1917) – французького соціолога та філософа, автора монографії «Самогубство» (1897), котрий, хоча і «негативно ставився до «національної» теорії суїциду, був змушений визнати: «У народів німецької раси схильність до самогубства розвинута помітніше, ніж у переважної більшості людей, що належать кельтсько-романському, слов'янському і навіть англосаксонському та скандинавському суспільствам» (138, 215).

Не заперечуючи напрям інтерпретації Г.Чхартішвілі позиції Е.Дюркгейма, наголосимо на кількох позиціях, які, на нашу думку, є важливими.

По-перше – протягом тексту монографії Дюркгейм здебільше звертається до прихильників соціологічного методу дослідження самогубства, підкреслюючи, водночас, плінність даних, якими він оперує, а по-друге – важливу роль у розумінні позиції дослідника відіграє час написання монографії та її структура (34, 392 – 400), що визначає місце кожного мотиву «добровільного полишення життя». Річ у тім, що «расово – національно – спадковий» мотив розглядається Е.Дюркгеймом у розділі «Фактори позасоціального характеру» і знаходиться між «психопатичним та космічним» «станом» самогубця. Таким чином, науковець відносить «національний фактор» до позасоціальних, а відтак – не надає йому скільки-небудь вагомого значення.

Натомість Г.Чхартішвілі, не педалюючи національний чинник, водночас, доволі переконливо систематизує схильність німців до суїциду, виокремлюючи наступні чинники:

1. Хоча протестантизм і зародився у Німеччині, глибокі релігійно-містичні почуття німцям не властиві, а це означає, що на території їхнього проживання, релігія не є бар'єром, який блокує самогубство.

2. «Горезвісна німецька дисциплінованість» здатна, за твердженням Чхартішвілі, зірватися у свою протилежність – «до хаосу, бунту, руйнівного смерчу», якою скористався Гітлер і, добре знаючи психологію своїх співвітчизників, вмів віртуозно нею маніпулювати, примушуючи «сомнамбулічну німецьку націю» прокинутися.

3. Німецькій «психокультурній моделі» бракує почуття міри, а німецький радикалізм більш послідовний й наполегливий, він не тільки хоче «дійти до самої суті», але не зупиняється на досягнутому, рухаючись далі, куди і не слід було б: дефіцит «почуття міри» безпосередньо пов'язаний з ослабленням інстинкту самозбереження». Усе означене, на думку Чхартішвілі, особливо небезпечно для мислителів та художників: *«німецька пристрасть у духовних речах» (вираз Ф.Ніцше) здатна довести до екстремізму, божевілля, самознищення ( виділено мною – О.О.)* » (138, 215 – 217).

Окреслені Г.Чхартішвілі чинники, повною мірою, «спрацювали» протягом 1933 – 1945 років, коли піднялася «буря була такої сили і

інтенсивності, що викосила літературу майже не під саме коріння. Письменники гинули не на фронті, із зброєю в руках, – вони вбивали себе самі. Жнива, зібрані суїцидом у ті роки на ниві німецької літератури, воістину безпрецедентні» (138, 219).

Спираючись на «Енциклопедію літературицида» (138, 444 – 571), сформовану Г.Чхартішвілі, реконструюємо, хоча б частково, прізвища німецьких літераторів, котрі в означений період покінчили життя самогубством: А. Макс (1877 – 1933), М. Альсберг (1877 – 1933), Й. Рот (1894 – 1936), В.Беньямін (1892 – 1940), Е.Вайс (1884 – 1940), В.Газенклевер (1890 – 1940), К.Енштейн (1885 – 1940), Й. Клеппер (1903 – 1942), Е.Цильсель (1891 – 1944), А.Вольфенштейн (1888 – 1945), Б. фон Мюнхаузен (1874 – 1945), Б.Ольден (1882 – 1949). Принагідно зазначимо, що у цей перелік ми свідомо не включаємо прізвища ані самого К.Манна, ані його друзів, на смерть яких він написав некрологи. Якби це зробити, список прізвищ німецьких письменників-самогубців збільшився б, принаймні, вдвічі .

Слід віддати належне Г.Чхартішвілі, котрий досить прискіпливо розглядає кожне самогубство, не засуджуючи письменників та не тавруючи їх різкими оцінками, а виявляє – наскільки це можливо – мотивацію прийняття фатального рішення кожною конкретною персоналією. Так, дослідник виокремлює тих, «хто виступав на боці злочинної держави і убив себе, коли система, якій вони служили, зазнала краху»; наголошує, що серед самогубців були письменники, котрих переслідувало гестапо, а їхні твори пройшли, так зване, «книжкове аутодафе»; особливо підкреслює, що самогубцями були ті митці, котрі не витримали вигнання або «втратили надію, що божевілья, яке охопило їхній народ, коли-небудь закінчиться». До особливої категорії Г.Чхартішвілі відносить тих письменників, кого «війна не вбила, а смертельно поранила їм душу, що призвело ... до самогубства через місяці, роки або навіть десятиліття» (138, 219 – 221).

На нашу думку, і аналіз ситуації в Німеччині протягом 30 – 40-х рр. ХХ ст., і висновки, зроблені Г.Чхартішвілі, досить переконливо відтворюють атмосферу нестабільності, морально-психологічної невпевненості та

розгубленості, в умовах якої протягом, принаймні, двох десятиліть існувала творча інтелігенція цієї країни. Складність ситуації підсилювалася, з одного боку, подекуди неадекватною оцінкою поточних подій, а з другого – невизначеністю соціально-політичних перспектив. Родина Маннів, що належала до аристократичних верств німецького суспільства і була уособленням феномену «творча інтелігенція», виразно відбила в своєму «сутнісному середовищі» більшість тих трагічно-драматичних ситуацій, які пережила і їхня батьківщина, і її народ.

Повертаючись до життєво-творчого шляху К.Манна, котрий сприймав його як низку «поворотів» зазначимо, що для нас своєрідним запобіжником проти необ'єктивності чи упередженості оцінок цієї персоналії виступатимуть кілька наступних фактів:

1. Як відомо, у процесі формування К.Манна «важким тягарем» для нього виступав «відблиск слави його великого батька Томаса Манна», що спонукало майбутнього письменника ще у 14 років зробити у своєму щоденику наступний запис: «Я повинен, повинен, повинен стати знаменитим».

2. Критика загалом була доволі упередженою до творчості К.Манна і «до кінця життя він існував на стипендію, яку йому виплачували батьки». Щодо, без перебільшення великого роману «Мефістофель», котрий, за словами І.Голика, приніс письменнику посмертну славу, він був виданий у Німеччині лише у 1981 році.

3. К.Манн «був одержимий ідеєю самогубства...чотири рази намагаючись покінчити з собою. Врешті решт прийняв смертельну дозу снодійного на Французькій Рів'єрі» (25, 516).

Починаючи безпосередній аналіз автобіографії «На повороті», слід підкреслити, що вона ґрунтується не тільки на засадах хронологічного підходу, але і фіксує роки, які відповідають конкретному етапу життєвого шляху К.Манна. Період 1906 – 1914, тобто перші вісім років, він інтерпретує як «міфи дитинства», наголошуючи на наступному: «Спогади зіткани з дивовижного матеріалу – обманливого і тим не менш переконливого, нав'язливого і



мінливого. *На спогади не можна покладатися, і все ж немає дійсності, окрім тієї, що ми носимо у пам'яті* ( виділено мною – О.О.) » (70, 39).

Розмисли К.Манна стосовно власного дитинства, примушують його досить уважно поставитися до «фактору часу», який і у подальших розділах «життєпису» буде відігравати роль, що не просто фіксує хронологію подій, а примушує письменника зробити його і своїм символічним партнером, і співучасником цих подій: «Сучасне і майбутнє було б несуттєвим, якби слід минулого виявився зтертим з нашої свідомості. Між нами і ніщо стоїть наша здатність згадувати, bastion, зрозуміло, дещо проблематичний і сумнівний» (70, 39).

Як бачимо, своїми «помічниками» у складній подорожі власним життям К.Манн намагається зробити «міф», «час», «спогади» та «пам'ять». Опертя на них, стимулює постановку дійсно філософського запитання щодо ідентичності дитинства та «Я» дорослої людини, на яке ані він, ані хтось інший, відповіді дати не може, оскільки для дорослої людини її дитинство – це ілюзія – прекрасна чи драматична, – але завжди обмежена фантомом спогадів, які – захоче чи ні – подарувати «пам'ять». Тож саме в такому контексті і формується особистісний «міф» про власне дитинство.

Займаючи подібну позицію, що є цілком відповідною реальному стану спогадів, які продукує пам'ять дорослої людини, К.Манн не деталізує події власного дитинства, створюючи лише обриси рідних, гувернанток та знайомих і, не доводячи ці обриси до фотографічності, асоціює «дитячу колиску із загубленим раєм».

Символ дитячої колиски трансформується у більш-менш чітко окреслені, але доволі строкаті, спогади 1914 – 1919 рр., коли на звичаєвому побутовому тлі виразно акцентуються певні драматичні події.

Першою серед них слід виокремити «садистську жорстокість», якої «було багато не тільки серед учнів, вона була властива і вчителям. Тілесне покарання визнавалося в ту пору ще здоровим або навіть невід'ємним педагогічним принципом у Німеччині» (70, 68). Враження від «шкільної науки» були настільки сильними, що і у дорослому віці К.Манн на сторінках автобіографії детально

описує вчителя – «дебелого пана», котрий з насолодою готується до «покарання» маленького, худорлявого «злочинця», що істерично волає ще до першого удару вчительської тростини. «Садистська жорстокість» включала в себе кілька етапів, які перетворювали покарання на «ритуал»: «дебелий пан» давав «злочинцю» понюхати тростину, потім перевіряв її гнучкість і – нарешті – вона зі свистом подала на дитяче тіло

Другою драматичною подією, яку «закарбувала» дитяча пам'ять, виявилися незрозумілі для восьмирічного Клауса слова батька – Томаса Манна, які він вимовив «притишеним, серйозним голосом: « Ну ось, тепер швидко з'явиться кривавий меч на небі». Цим «образом – символом» в їхній родині було зафіксовано початок першої світової війни (70, 65).

К.Манн, його брати і сестри, інші діти у невеличкому німецькому містечку Тельце сприйняли війну як гру – гру «більш хвилюючу, ніж усі інші, в які доводилося грати». Проте найбільше дітей вразило те, що і «дорослі брали участь у цій новій розвазі з лихоманковим ентузіазмом». Пам'ять «підказує» К.Манну і інші тогочасні ситуації, коли мешканці Тельце – відповідно рівню свого розуму – чи то захоплювалися кайзером, котрий мав обов'язково всіх перемогти, чи то уславлювали коаліцію країн, які допомагали Німеччині, чи то насаджували серед мешканців містечка «бойовий заклик: «Багато ворогів – багато честі!». Бойовий заклик звучав впевнено та переможно» (70, 65).

Третьою драматичною подією є ставлення самого К.Манна до війни, яке оголило низку нових для нього почуттів, що через десятиліття відбилися в його творчості. Доволі чітко письменник реконструює свій тодішній почуттєвий стан, котрий «не мав нічого спільного ані з патріотизмом, ані з марнославством. *Інші імпульси спонукали мене: допитливість, мазохізм, співстраждання, шанобство і страх. У цьому комплексі почуттів насправді наріжним фактором мав бути страх* ( виділено мною – О.О.) » (70, 70). К.Манн – людина тонка і чутлива – досить особистісно реконструює складний перехід «страх – жах», який він пережив восьмирічним хлопчиком, не нав'язуючи подібні переживання іншим дітям.

Слід наголосити, що ми цілком свідомо виокремлюємо низку «драматичних подій», які дозволяє реконструювати автобіографія К.Манна. У цьому контексті особливе місце посяде *чинник війни*, адже згодом *проблема «війна і діти»* приверне увагу провідних європейських психоаналітиків, зокрема – Ганни Фрейд (1895 - 1982) і виступить важливим та драматичним за своєю суттю об'єктом теоретичного аналізу.

Життєвий шлях К.Манна і багатьох його сучасників співпав з двома світовими війнами: першу – вони пережили на рівні дитячого сприйняття, а для другої – стали «гарматним м'ясом». Частина з тих, хто не загинув на полях другої світової, часто густо, «розплачувалася» власною психікою, оскільки війна і через роки наздоганяла їх.

Особливу увагу в автобіографії К.Манна привертають його спроби відтворити відновлення ритму життя родини після 1920 року, коли вона поповнилася ще двома малюками – Елізабет (1918) та Міхаелем (1919). Родина Маннів, де тепер було шестеро дітей, вимагала як досить чіткого порядку, так і врахування інтересів кожної дитини. На думку К.Манна, серед типових форм розширення знань та уявлень дітей було читання вголос казок, міфів і «серйозної літератури». Найбільше діти полюбили ті рідкі можливості, коли «сеанс читання» відбувався у кабінеті Томаса Манна: «На душі у нас робилося якось святково, коли нам дозволялося вступити в його кабінет, де характерний аромат бібліотеки змішувався з запахом його сигари, а книжкові шафи були переповнені...» (70, 91).

Автори, до творчості яких Т.Манн долучав своїх дітей, були різними, проте сам письменник, за свідченням 14-літнього Клауса, надавав перевагу класикам російської літератури і зі справжнім захопленням читав «Козаків» Л.Толстого та «дивовижно дитячі, примітивно-дидактичні притчі його останнього періоду». До того ж Т.Манн щиро реагував на перепитті «жахливого фарсу» – «Кепського анекдоту» Ф.Достоевського – «багаторазово перериваючи читання, здригаючись від сміху, в якому, здавалось, *найщиріша веселість перемішувалася з легким жахом перед таким лиховісним комізмом* ( виділено мною – О.О.)» (70, 92 - 93).

Водночас, Т.Манн долучив своїх дітей до «своєрідного гумору великого Марка Твена» та до пригод героїв Жюль Верна, котрі сподівалися досягти центру Землі. Домашнє читання найрізноманітнішої літератури, участь у цих «читаннях» видатного батька сформувало у К.Манна глибоке переконання, що 13-14 років його життя був тим періодом, коли він «навчився читати по-справжньому».

Саме тоді майбутній письменник починає писати, знищуючи заповнені текстом зошити, оскільки написане видається йому «чистим» наслідуванням. Перший невдалий «літературний» досвід актуалізував для К.Манна феномен фантазії, значення якої почало окреслюватися в юнацькій свідомості не лише як атрибут спрямованості письменників-фантастів, але й як засіб літературної творчості, що стимулює події твору і вчинки його героїв. І вже дорослою людиною він занотував наступне: «Моя продуктивна ретельність трохи відставала від мого сприйнятливого ентузіазму» (70, 94).

Юнацька мрія стати відомим письменником постійно перехрещувалася з подіями реального життя провінційної Німеччини: «падіння Баварської республіки Рад і наступна реакційна військова диктатура» зруйнували інтерес К.Манна до політики і газет. Він зізнається, що навіть вбивство міністра іноземних справ Вальтера Ратенау (1922) залишило його байдужим. Шістнадцятирічний Клаус досить відверто фіксує перебіг власних почуттів з цього приводу: «Я відчував божевілля, мерзенність акції, переживав відразу, однак недостатньо сильну. Я був досить гордим своїм збереженням дистанції, своїм аристократичним скепсисом. Чернь була жорстокою й дурнуватою; вона аплодувала вбивцям, котрі своєю чергою були черню» (70, 96).

Завершення першої світової війни дозволило родині Маннів розпочати «нормальне» життя, не стільки поновивши колишні традиції, скільки долучившись до театру, музики та спілкування з друзями. Ці повоєнні роки захоплюють Клауса, котрий включає в свої спогади прізвища низки конкретних персоналій, які з різних причин зафіксувала і зберігла його пам'ять. Найвиразніше автор «На повороті» представляє принципово нове для тогочасних німців суспільно-громадське явище – «молодіжний рух», який, за його

словами, був «курйозним, типово німецьким феноменом», оскільки тільки в Німеччині можливе таке самобутнє, таке небезпечне «змішування, куди долучається систематика і розпливчастість, революційний розмах і злісний обскурантизм. Подібне «змішування» ми визначаємо як характерне у молодіжному русі» (70. 111 – 112).

Слід завважити, що К.Манн – у проекції часу – досить об'єктивно оцінив молодіжний рух, який згодом стане відомий як «Перельотні птахи» (Wandervogel). Цей рух не обмежувався «суто» культурними питаннями – інтересом до етнічних мов, збереженням старовинної музики і танців чи реконструкцією забутих звичаїв. Представники «Перельотних птахів» не задовольнилися і шокуванням «склеротичного, старого покоління, яке остаточно зажерлося, зачісками або непристойним одягом: значно більше вони хизувалися «світоглядом» (70, 112).

Як показує К.Манн, усе, що було пов'язане із «світоглядом», вражало своїми абсолютно протилежними політичними орієнтаціями: «реакційні, націоналістично-расистські нахили», які спочатку ледь-ледь проглядалися, «досить швидко взяли гору». Коли Клаус долучився до руху «Перельотні птахи», його розпад на численні політичні угруповання вже розпочався, хоча їх учасників ще з'єднував віковий чинник: усі були молоді і знали як користуватися кивками, паролями чи гаслами, що виступали засобами спілкування. З цього приводу К.Манн наводить низку прикладів, найпоказовішим серед яких є наступний діалог:

«Я – молодий!»

«Я – також!»

«Твоє щастя! Старі – свині та дурні»

«Ти маєш рацію. Кому за тридцять, треба повісити.

Що до мене,

то я почуваю себе сьогодні до того молодим, що моє серце так і тріпоче в грудях» (70, 112).

Наразі наголосимо, що на початку 20-х рр. від захоплення реакційними поглядами, які поділяла значна частина учасників «Перельотних птахів», – пізніше вона сформувала молодіжне крило націонал-соціалістів – К.Манна врятувала родина, друзі Томаса Манна, серед яких переважала

антифашистська орієнтація, та інтерес самого Клауса до серйозної літератури, що її, за власним зізнанням, він «читав жадібно, з ентузіазмом, ненаситно. Відтак, це вже більше не було нерозбірливе проковтування числених друкованих слів, як у ранні роки» його «читацької одержимості». Майбутній письменник визнає, що у нього поступово вироблявся художній смак, який «привів» його «на власний Олімп: Сократ, Ніцше, Новаліс, Уолт Уйтмен ( виділено мною – О.О.) » (70, 116 – 117).

На нашу думку, сформувавши цей «Олімп», К.Манн дещо вибірково поставився до створеного ними. Так, апелюючи до сократівських діалогів він фокусує увагу на Еросі, оскільки Сократ, згідно К.Манна, обожнював красунь і все знав про цього бога.

Своє захоплення Ф.Ніцше, письменник пояснює не стільки ідеями філософа, підкреслюючи, що «ані «надлюдина», ані «вічне повернення» ніколи його не переконували»: він цінував Ніцше «як художника, як явище. Слід наголосити, що К.Манн гранично щиро демонструє тодішні свої відчуття: «Спочатку мене полонив «Заратустра», дещо штучний жест якого став мені з того часу чужим, майже хворобливо неприємним; потім мене зваблювали, збуджували, засліплювали «Антихрист», «Падіння Вагнера», «Есе homo» (70, 117). Якщо в оцінці спадщини Сократа, зокрема діалогів «Бенкет» та «Федон», К.Манн намагається опертися, хоча б строкато, на потенціал морально-етичного аналізу, свою оцінку ніцшеанської манери філософування він «будує», швидше, на естетико-літературознавчих засадах, роблячи наголос на проблемі трагічного, суті «діонісійського» начала, «ритмі», «акценті», «інтелектуальній пристрасі», «демонізмі» та ін.

Дещо інші почуття у К.Манна викликає творчість Новаліса – третього представника його «літературного Олімпу», стосовно якого не йдеться ані про філософію, ані літературознавство: вона вважається Клаусу завершеним втіленням німецького романтизму, що «причарував» його з юнацьких років. К.Манн був переконаний, що ніхто настільки не обізнаний «у містеріях ночі, в розкошестві, смерті» як Новаліс, віддаючи при цьому належне і іншим

романтикам, котрі створювали «чудові балади», «казки», «символи» і «жорстоко-чарівні галюцинації» (70, 117 – 118).

На думку Клауса Манна, в окреслений ним греко-німецький контекст органічно «вписується» У.Уїтмен – «син могутнього Манхеттена», поезія котрого видається майбутньому письменнику прекрасним зразком «оспівування тіла, електричного тіла», яке є «героєм» вірша «Про тіло електричне я співаю» (1855), що власне і стимулював його мрію стати товаришем американського поета. Водночас, із запалом оцінюючи творчість Уїтмена, особливий наголос К.Манн робить на його здатності сфокусувати увагу на «двох коротких словах – ці мертві». Створюється враження, що К.Манн повністю поділяє уїтменівську ідею щодо «мертвих», які і є «єдино живими, єдино реальними». Таке світоставлення і спонукало до написання одного з найбільш відомих віршів поета «Whispers of heavenly death» («Шепіт божественної смерті» – 1868), який входить до однойменного циклу його збірки «Листя трави». (70, 119 - 120). Якщо згадати, що і при оцінці творчих досягнень Новаліса, К.Манн особливо підкреслював його вміння використовувати феномен смерті, не можна не відзначити, що для молодого людини, котра ще не перетнула межі власного двадцятиліття, подібна тенденція виглядає небезпечною.

У переддні свого двадцятиріччя Клаус Манн оприлюднює перший твір «На порозі життя» (1925), який критика сприйняла стримано, а через рік – «Дитяча новела» мала, за словами І.Голика, «не тільки національний, але й міжнародний успіх. Вона була перекладена англійською та французькою, американські газети «Нью-Йорк таймс» та «Нью-Йорк геральд трібюн» опублікували рецензії. Його п'єса «Ганя і Естер» була поставлена у театрах Мюнхена, Кьольна, Дармштадта і деякий час потому в Римі. Клаус Манн став знаменитим» (25, 10).

Однак ситуація з п'єсою «Ганя і Естер» була не такою однозначною, як її бачить І.Голик, адже виставу супроводжували вельми неприємні для родини Маннів скандали: п'єса присвячена життю двох лесбійок, а це «підживлювало» плітки про нетрадиційну сексуальну орієнтацію їхнього сина.

Тим не менш слава прийшла до К.Манна у досить ранньому віці і загострила низку проблем, передусім, морально-етичного плану, які він мав не стільки вирішувати, скільки усвідомити та зрозуміти для себе сам. Серед них чи не нагальнішою була «проблема» славетного батька. Клаус з теплотою згадує «неуважливу сердечність» Томаса Манна, котрий за обідом розпитував членів своєї родини щодо напрямів їхнього пересування. Оскільки його дружина завжди виконувала роль посередника між класиком німецької літератури і навколишнім світом, «несуттєві деталі якого він не тримав у пам'яті», то за сімейним столом часто-густо звучали її нарікання: «...ти вже зовсім не орієнтуєшся. Хіба ти не знаєш, що наш син тільки що пережив приємний успіх із своєю п'єсою у Базелі ? Він же нам телеграфував!» Або: «Ні, насправді, дорогий, як же мені не дивуватися... ! Начеб-то я не розповідала тобі, що Клаус відвідував свого друга Кревеля в Давосі! Він тяжко хворий, бідний Рене, історія з легенями...» (70, 178).

Талановито відтворені К.Манном, ці «замальовки» родинного життя сприймаються як легкий гумор «біля домашнього вогнища». Проте, молодого письменника та драматурга, котрий отримував гучні аплодисменти після прем'єр своїх п'єс на європейських сценах, постійна демонстрація «неуважної сердечності» з боку батька, імовірно, мала дратувати.

У проекції часу, вочевидь, можна стверджувати, що Клаус намагався бути максимально коректним, коли у своїх мемуарах реконструював певні ситуації у родинному житті 1927 – 1929 рр. Але, така коректність, іноді, «руйнується», коли письменник-початківець фіксує «припливи та відпливи», що супроводжували їхнє життя, чи торкається питань покликання та визнання, «вписуючи» у свої розмисли проблему «генія». К.Манн не приховує, що йому подобалося бути знаменитим, дозволяючи собі «необачну ексцентричність», яка – він це усвідомив лише згодом – «приносила всілякі неприємності» його славетному батьку. Ім'я Т.Манна «спливало, що саме по собі зрозуміло, майже в кожному сатирично-полемічному коментарі, якими німецька преса тоді досить щедро обдаровувала мене». Серед низки карикатур Клаус згадує наступну: він стоїть за спинкою стільця, на якому сидить батько, і запитує його: «Говорять,



тато, що у геніальних батьків не буває геніальних синів. Отже, ти не геній» (70, 177).

З тексту мемуарів стає зрозумілим, які складні стосунки були між родиною Маннів і Бертольдом Брехтом (1898 - 1956) – видатним німецьким драматургом, поетом, прозаїком, засновником нової театральної естетики, теоретиком мистецтва, котрий, за словами Клауса, «не міг терпіти ані його, ані Томаса Манна». Б.Брехт у берлінському журналі «Дас тагебух» опублікував статтю, яка розпочиналася з саркастичного дотепу: «Увесь світ знає Клауса Манна, сина Томаса Манна. Хто, доречі, такий Томас Манн?» (70, 177).

На нашу думку, слід підкреслити, що окрім наведеної статті на сторінках своїх мемуарів К.Манн ще тричі звернеться до постаті Б.Брехта. Спочатку він іронічно прокоментує шалений успіх його п'єси «Трьохгрошова опера» (1928), яка була перероблена з старої англійської п'єси «Опера злидарів». Іронія не завадила Клаусу визнати, що в новій редакції Брехта вона «робила повні збори», а «увесь Берлін наспівував та насвистував прекрасні балади «про морського розбійника Дженні...» (70, 216).

Наступний раз – без будь-якої іронії – прізвище Б.Брехта з'являється в переліку імен тих німецьких письменників, котрі, протестуючи проти нацистської влади, покинули батьківщину. При цьому, К.Манн робить особливий акцент «на чистоті крові Брехта» – він не єврей – і стає емігрантом з політичних мотивів: «...ніколи ще нація, – зазначає Клаус Манн, – протягом кількох місяців не втрачала так багато своїх літературних представників. Не тільки «расово скомпрометовані» шукали спасіння у втечі; з ними пішли численні бездоганні представники неєврейської крові: Фріц фон Унру і Леонгард Франк, Бертольд Брехт і Оскар-Марія Граф, Рене Шікеле і Аннете Кольб, Вернер Хегеман і Георг Кайзер, Еріх-Марія Ремарк і Іоганнес Р.Бехер, Ірмгардт Койн і Густав Реглер, Ганс Генні Янн і Бодо Узе, Генріх і Томас Манни – назвемо лише цих» (70, 307).

І ще раз прізвище Б.Брехта зустрічається в переліку імен тих німецьких авторів, твори котрих планувалося включити до «німецької антології» американського журналу «Дісіжн», що у 1937 р., перебуваючи в еміграції, за

допомогою меценатів заснував К.Манн (70, 435). Редакцію цікавили поетичні напрацювання Б.Брехта. Оскільки розділ «німецької антології» Клаус формував «на власний смак», він включив до неї – окрім Брехта – лірику Стефана Георге, есе Генріха Манна та Франка Кінгдона.

Ми цілком свідомо так детально реконструювали «присутність» Б.Брехта в мемуарах К.Манна аби підкреслити його об'єктивність, щирість та відкритість. Це лише один з прикладів, що говорить на користь автора «На повороті», котрий, оцінюючи і друзів, і недругів, надавав останнім ту міру справедливості, на яку вони заслуговували. Зрештою, і Б.Бреخت отримав її, хоча все життя не приймав ані Т.Манна, ані його сина.

Наразі зазначимо, що до цього протистояння, яке нам розкривають мемуари К. Манна, ми вже зверталися у відповідному підрозділі нашої монографії «Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей» і підкреслювали, що таке вкрай негативне ставлення Б.Брехта було зумовлене «людським, занадто людським», яке, у свою чергу, інспірувалося відверто творчим началом, а саме – славнозвісним романом Т.Манна «Будденброки».

Повертаючись до відтворення морально-психологічної атмосфери, що панувала в родині Маннів наприкінці 20-х років, важко сказати, наскільки вони були щирими у плані відсторонення від глузувань преси. Проте, як зазначає автор «На повороті», можна згадати і випадки, коли саме журналісти віднаходили правдиві факти з життя дітей та родичів Т.Манна, що представляли цю славетну родину у доволі несподіваних ракурсах. Так, наприклад, сталося із посвятою на книзі «Чарівна гора», яку Томас Манн подарував синові з нагоди різдвяних свят (1925): «Поважному колезі – його подаючий надії батько». Пишаючись посвятою, Клаус «показав цей дотеп друзям, які у свою чергу проговорились. Ласий шматок для дорогих журналів!» (70, 177 – 178).

Яскравим, радісним, «багатобарвним» спалохом промайнула у спогадах К.Манна 1927 – 1928 рр. його подорож навколо світу, яку уможливило запрошення Хораса Ліврайта – американського видавця, котрий здійснив англomовний переклад клаусової «Дитячої новели», що вийшла «в американський читацький простір» під назвою «The Fifth Child» («П'ята

дитина»). Як зізнавався К.Манн, він «ніколи не думав про таку подорож і спочатку не мав наміру брати до уваги пропозицію містера Ліврайта». Однак, склалося так, що молодий письменник опинився у полоні вкрай неприємних подразнень: у Мюнхені була страшенна спека, його наречена Памела розірвала заручини і повідомила Клауса – «без натяків, у діловій стислій формі», що вона закохалася і має намір вийти заміж за «старіючого драматурга Карла Штернхейма», котрий не тільки «зовсім з'їхав з розуму», але «його манія величі неприємно кидалася у вічі» (70, 183).

Все це спонукає К.Манн разом з сестрою Ерікою відвідати США, «зазирнувши» дорогою до Японії, Кореї та СРСР. Найбільше письменника як захопив, так і здивував «новий світ», адже він зіткнувся з незнайомим йому стилем життя, з людьми, які не визнавали жорсткого соціального розшарування, не розуміли поняття «аристократизм», голосно говорили, багато їли та пили. Розваги «нічного життя» великих міст настільки відрізнялися від «гульні старого світу», що породжували чимало запитань: «Чому в європейському просторі не існує міфу про Дракулу?» або «Чому наш Ріккі – розбещений, ексцентричний Ріккі з розкішної вілли на березі Ізара – бідував, жив у злиднях,.... не дозволяючи собі п'яти центів на метро?» (70, 189).

Були у К.Манна і інші враження, зокрема, знайомство з театральною трупкою, яка «представляла тоді в межах високо літературної «Театральної спілки» музикальну драму Гершвіна «Поргі і Бесс», що помітно відрізнялася від «театру білих», оскільки афроамериканські актори спонтанно, проте послідовно, керувалися єдиним стилем. Окрім означеного, К.Манн жорстко критикує «театр білих», оскільки він спрямований на розважальну функцію і навіть не намагається виступати як «духовно виховна установа».

За твердженням К.Манна, саме афроамериканці – «і тільки вони! – відрізнялись від рутинної одноманітності багато фінансованої, гладенько функціонуючої індустрії насолоди»; у них «був темперамент, гострий розум, ритм, пафос, комізм, ніжність»; вони «пропонували щось суттєво нове – водночас первісно примітивне і світськи рафіноване мистецтво, яке мене

збуджувало і захоплювало саме своєю екзотичною оригінальністю, подібно до сміливої архітектури мостів та хмарочосів» (70, 189).

Ще одним, вкрай сильним враженням К.Манна, було долучення до акторського середовища Голлівуду, представники якого, на його думку, більше опікувалися виглядом власних маєтків, ніж фільмами, в яких знімалися. Водночас, значну увагу письменник зосереджує на прізвищах акторів-емігрантів з Європи, зокрема, Еміля Яннінгса – виконавця головної ролі у легендарному «Голубому янголі» – екранізації новели його дядька Генріха Манна «Вчитель Гнус».

За словами автора «На повороті», актор знаходився тоді «на вершині своєї міжнародної слави», прийняв співвітчизників з «великим ентузіазмом – бадьорий, м'ясистий колосс з брутальними рисами, експресивна рухливість якого приносила щоденне утримання в тисячу доларів» (70, 194). Із відвертим захопленням К.Манн описує розкішний маєток актора, прийоми, що він влаштовував, не оминаючи при цьому і того «зворотного боку», який не стільки «побачила», скільки «відчула» його письменницька спостережливість: «...Еміль грав простакувату людину – брутальна оболонка, здорове ядро, дещо вайлуватий та незграбний, проте серце – золото! Потрібен був погляд психологічно більш досвідчений, ніж наш, аби за цим суто німецьким фасадом розпізнати характер з холодних хитрощів та безцеремонного егоїзму» (70, 194).

Хоча К.Манн і нарікає на відсутність у себе «психологічно досвідченого погляду», проте, фіксуючи низку ситуацій, у які він потрапляв, перебуваючи «на американських теренах», є всі підстави стверджувати, що перетнувши межу двадцяти років, він значно розширив свій «життєвий простір» і міг досить тверезо оцінювати характери, мотиви вчинків конкретних персоналій, які зустрічалися у його житті.

Еміль Яннінгс був не єдиним європейським актором, котрий успішно продовжив кар'єру у Голлівуді. У полі К. Манна перебуває і Конрад Вейт, який активно знімався в німому німецькому кінематографі, переважно, у режисерів-експресіоністів: «Кабінет доктора Калігарі» (1919) та «Шлях у ніч» (1920).

Переїхавши до Америки, він продовжував носити на обличчі демонічну маску, намагаючись нічого не змінювати в своєму акторському амплуа.

Саме у Голлівуді К.Манн познайомився з відомими австрійськими та німецькими драматургами, поетами, кінорежисерами, більшість з яких, раніше, знав лише за їхніми творами: Ганс Мюллер – «людина надзвичайної дотепності та темпераменту, з котрим ми сердечно потоваришували»; поет-режисер Людвіг Бергер, котрий був вкрай «вередливий, легко ображався і дуже кокетував»; «режисер Мурнау (довгий і мовчазний, надзвичайно обдарований...); режисер Ернст Любич, комедії якого, за свідченням К.Манна, «зараховуються до найбільш приємних, що коли-небудь мало американське кіно»; «вже дещо пошарпана Лія де Путті (партнерша Еміля в славетному фільмі «Вар'єте») та декілька інших подібного рангу» (70, 195).

Але, найбільше К.Манна вразила молода шведка – Грета Гарбо, котра тільки розпочинала своє каркаломне сходження на голівудський Олімп. Із справжнім захопленням і здивуванням він описує її самотню красу, «левіну гриву» рудуватого волосся, її вміння танцювати танго та безпосередність у крикливих вимогах нової чарки віскі. Особливі слова письменник знаходить описуючи дивовижну красу її обличчя – найвиразнішого з усіх, що йому доводилося бачити: « У неї було мармурове чело скорботної богині і великі очі, сповнені золоченої темряви» (70, 195).

Враження від подорожі «навколо світу» протягом 1927 – 1928 рр. були настільки сильними, що «повернення на континент», вочевидь, «розхитало» гордість за «європейські терена», примусивши подивитися на них більш тверезим поглядом: «Якою крихітною і уразливою виглядає вона, наша мила стара Європа, якщо дивитися з Канзасу чи Кореї! Зворушлива ніжність, з якою я думав про далеку батьківщину, не була позбавлена турбот. Поки я не покидав Європи (північно-африканські подорожі у цьому зв'язку не враховуються: Туніс і Марокко – це європейська околиця), моє мислення залишалося окресленим суто європейськими поняттями та уявленнями. Зустріч з надмірними далечинами Америки та Азії спонукала мене до думки, що Європа не є світом і що Європа має втратити своє місце в світі, якщо продовжить виснажувати і мордувати себе

у братовбивчому розбраті» (70, 210). За зізнанням самого Клауса, всесвітня подорож здатна позбавити ілюзій і найтупішого чи вкрай самозакоханого європейця, провівши з ним урок географії, який переконає будь-якого, «що його батьківщина – Європейський континент – це лише центр культури серед інших».

Наслідком всесвітньої подорожі стала не тільки слабка, на думку самого К.Манна, комедія «Навпроти Китаю», постановку якої здійснив лише один «поважний провінційний театр», а й своєрідне прозріння, що значно розширило як теоретичні засади його розуміння феномену «Європа – європеєць», так і стимулювало інтерес до політико-ідеологічного аспекту світоглядної позиції митця.

Слід підкреслити, що певний час К.Манн «знаходився під сильним враженням і впливом логічно ясного та проникливо переконливого заклику» графа Ріхарда Ніколауса фон Куденхове-Калергі (1894 – 1972) – письменника, політичного діяча, засовника журналу «Пан-Ойропа» (1924), очільника «панєвропейський рух» (139, 535). При цьому, К.Манн особливу увагу звертає на постать самого графа: «Космополітичного аристократа – напівяпонця, напівзмішаного європейського походження, – котрий своїм красивим обличчям і вишуканими манерами робив рекламу положенню про змішування рас» (70, 211).

У сум'ятиці ідей, що протягом 1929 р. проголошувалися на німецьких теренах, ідея «панєвропи» видавалася молодому Манну цілком доречною, а відторгнення від Європи Британії та Росії – найменш уразливою тезою при формуванні нового «європейського простору». Своєрідними «провідниками» для К.Манна виступали його кумири – Ф.Ніцше та Г.Гейне, котрі, на думку письменника, погодилися б з таким «панєвропейством». Як завважував К.Манн, «Ніцше ненавидів Англію», а «авангард німецького лібералізму, до якого я залюбки зарахував би тоді і себе, бажав, пропагував, вимагав німецько-французького rapprochement (зближення – О.О.) як підґрунтя й гарантії нового наднаціонального порядку» (70, 213).

Принагідно доцільно зафіксувати, що К.Манн позитивно поставився до терміну «наднаціональне», побачивши і певні перспективи такого стану як

«наднаціональний порядок». Вочевидь, на межі як 20-30-х рр., так і пізніше, поняття «наднаціональність» символізувало соціально-ідеологічний виверт, штучність якого мала «затьмарити» реальну політичну ситуацію, «подарувавши» німецьким інтелектуалам чергову ілюзію.

Слід наголосити, що тодішню позицію К.Манна, значною мірою, стимулювало його різко негативне ставлення до націоналізму в будь-яких його проявах. Пізніше з'ясувалося, що «панєвропейство» було лише ланкою у спробах «заволодіти» цим континентом, роблячи ставку на дві країни: Німеччину і Францію.

Відтворюючи морально-психологічний стан Клауса Манна після повернення з подорожі «навколо світу», ми маємо змогу ще раз підкреслити його щирість та відкритість. До цього спонукає наступний запис письменника: «Дивним чином період між 1928 – 1930-ми роками в моїй пам'яті має мало спільного з зубожінням мас і політичною напругою. Швидше – з добробутом та культурним пожвавленням. Безперечно, я знав, що кількість безробітних постійно зростала – три мільйони? чи вже п'ять? Можна було лише сподіватися, що уряд ось-ось допоможе...» (70, 215).

Письменник визнає, що навколо постійно звучить слово «криза», проте «культурне середовище» його неначеб-то не чує: «...німецькі автори, актори, художники, режисери, музиканти, фактично купаються у грошах», демонструючи захищеність середнього класу, який здатний і в умовах кризи витратити гроші на розваги та власне задоволення. Представники саме «середнього класу» мали змогу «витратити значні суми на білети до театру, книги, картини, журнали і грамофонні платівки» (70, 215).

Зокрема, К.Манн згадує заклад під назвою «Жокей», який відкрив Фредді Кауфман з Мюнхену, пропонуючи всілякі нічні розваги: «галерею Альфреда Флехтгейма, у якій продавали кубіста Пікассо і чарівні статуетки тварин Рене Зінтені, Фріці Массарі переживала тріумф у найновішій репрізі Легара...» та ін. Письменник легко «нанизує» приклади, завершуючи їх перелік констатацією, що все це відбувається в умовах передчуття громадянської війни,

оскільки дві партії – «Сталевий шолом» (націсти) та «Залізний фронт» (комуністи) – «продемонстрували свою страховинну міць».

Як і більшу частину життя, 1929 – 1930 рр. К.Манн провів, подорожуючи Європою. У його записах лихоманково змінюються назви великих і маленьких міст – Прага, Брюгге, Палермо, Жуа-ле-Пен, Париж, Цюрих. Пам'ять щедро «підказує» прізвища митців, творчість яких, на думку письменника, заслуговувала на увагу. Особливо значущими у перші три десятиліття ХХ ст. йому видавалися твори французьких художників, поетів, письменників та акторів, зокрема, гравюри Поля Гюстава Доре, картини Марії Лорансен, «зонги», що на слова Кокто виконували зірки мюзик-холу Івонна Жорже та Маріанна Освальд.

Згадує К.Манн і двох видатних живописців – італійця Джорджо де Кіріко та іспанця Сальвадора Далі, підкреслюючи, що йдеться про їхній ранній період, оскільки, на його думку, необхідно підкреслити, що ближче до 30-х рр. творчість обох знаходиться у стані занепаду. (70, 221 – 223).

Протягом цієї «європейської» подорожі К.Манн намагається працювати над романом, сюжетні лінії якого мали «розгортатися» навколо постаті Олександра Македонського. Через це, у нотатках письменника дещо сумбурно «перехрещуються» прізвища грецьких філософів та європейських митців, а його фантазія намагається «засоціювати» політику великого полководця із злободенними питаннями сучасності.

Артикульована нами сумбурність нотаток, що об'єднані в мемуарах під назвою «У пошуках шляху: 1928 – 1930», тим не менш дозволяє побачити, що К.Манн з особливою симпатією згадує своє спілкування з Андре Полем Гійомом Жідом (1869 – 1951) – французьким письменником, драматургом, есеїстом. «Що він міг мені запропонувати, аби це притягувало ... до нього? – сам собі ставить запитання К.Манн – і відповідає на нього наступним чином: «... це *autorisation* (швидше дозвіл, ніж пробудження – О.О.) морального, інтелектуального гатунку: духовне узаконення і художнє опредмечування мого суб'єктивного неспокою та невизначеності (виділено мною – О.О.)» (70, 229).



Продовжуючи самоаналіз, письменник зізнається, що *inquietude* (хвилювання – О.О.) самого А.Жіда він відчував як власне, з тією різницею, що для нього це були лише непевні обриси, які в книжках французького письменника «приймали форму, виявляючись, водночас, ясними й пластичними, керованими, оформленими, творчо упорядкованими його суверенною волею» (70, 229). К.Манн був вдячний А.Жіду, що той показав йому як можна об'єднати в собі «чарівну численність суперечливих імпульсів і традицій, не скочуючись при цьому в анархію; показав, що існує гармонія, в якій дисонанси знаходять один одного...». Зрештою, К.Манн зрозумів, що А.Жід не мав своєї художньої програми, а міг запропонувати лише власний приклад – «приклад ... духовної цілісності і хоробрості».

Спілкуючись з французькими колегами, котрі видавалися німецькому письменнику більш досвідченими й творчо сміливими, що цілком зрозуміло, оскільки у 1930-му році йому виповнилося лише 24 і його яскравий талант знаходився в процесі становлення, Манн – врешті решт – наголосив на значенні теоретичної спадщини Оскара Уайльда (1854 – 1900). На відміну від А.Жіда англійський драматург мав свою «програму» сьогодні загальновідому під назвою «естетизм». Проте К.Манн вже тоді приділяє їй неабияку увагу і вважає, що концепція «естетизму», значною мірою, вплинула на Жана Кокто, який, на його думку, у цьому плані пішов значно далі свого англійського колеги.

Творчі експерименти Жана Моріса Ежена Клемана Кокто (1889 – 1963) «вражали браватою, віртуозністю, радикальною безумовністю його естетизма» (70, 221). При цьому, К.Манн досить професійно відокремлює один «естетизм» від іншого, оскільки О.Уайльда цікавив «естетизм», підґрунтям якого був феномен краси, а естетика визнавалася вищою за етику. Натомість для Ж.Кокто, «естетизм» мав «будуватися» на тих засадах естетичної науки, які трансформуються від структурних елементів категорії «трагічного», зокрема, «жахливого». Через це, «естетизм» Ж.Кокто «рухається» до «надзвичайнішої концентрації і стилізації, до квазіаскетичної жорстокості, до несентиментально-трагічного» (70, 221).

Позитивне ставлення до відверто дискусійних ідей Кокто, значною мірою, підживлювалося тим, що у моральному аспекті він виявився близьким К. Манну, котрий підкреслював наступне: «Кокто не мораліст і не цинік, а абсолютний естет, фанатик форми, наочності, виразності, жеста. Для нього не можна пробачити лише один гріх: відсутність стилю та дилетантизм» (70, 223 – 224).

Слід підкреслити, що, розмірковуючи над життєво-творчим шляхом Ж.Кокто, К.Манн дуже щедрий на яскраві порівняння, стверджуючи що він віртуоз серед поетів та поет серед віртуозів. Йому подобається, що Кокто не робить з себе бога, що ховається у вежі із слонової кістки, а швидше – нагадує акробата, «котрий виконує свою складну роботу високо над головами враженого натовпу».

Своєю увагою К.Манн не оминув і сюрреалізм, до представників якого поставився, так би мовити, вибірково. Так, Андре Бретон, котрого він дещо іронічно назвав «маестро», викликав стримані й прохолодні почуття, хоча Манн і визнавав його пріоритет «у духовній сфері». Прибічники сюрреалізму захоплювалися інтуїцією А.Бретона, а його «інтелектуальні примхи» розцінювалися як «вищий закон». Бретон в нотатках К.Манна постає як тиранічна людина, важкий характер якої, значною мірою, вплинув на роз'єднання «сюрреалістичної спільноти». Як зазначає Клаус, «тільки один, власне, із старої гвардії сюрреалістів – німецький художник Макс Ернст – ще і сьогодні зберігає вірність тиранічно норовистому Бретону» (70, 235).

Пам'ять підказує автору «На повороті» все нові й нові імена сюрреалістів – Поль Елюар, Луї Арагон, Філіп Супо, – творчість яких він коментує достатньо коректно, хоча і підкреслює, так би мовити, специфічні ознаки кожного з них. Наразі увагу повертає послідовно іронічне ставлення К.Манна до творчості Сальвадора Далі, котрого прийняла Америка, зробила з нього «високооплачуваного митця», якого «глибоко зневажав кожний правовірний сюрреаліст», значною мірою, наснажуючись тим, що Далі був відданий «жваво-агресивній компанії маестро Бретона» (70, 235 – 236). К.Манна особливо дратує і той факт, що у 30-ті рр. критики порівнювали полотна Далі та

Пікассо, іноді надаючи перевагу першому. К.Манн – відвертий прихильник Пабло Пікассо, не тільки не міг погодитися з такою позицією, але й всіляко підкреслював статус Далі як «ділка від мистецтва».

Принагідно виокремимо кілька моментів, що видаються особливо показовими у тексті автобіографії К.Манна:

По-перше, його нотатки, присвячені тогочасному європейському художньому процесу, безперечно мають значну естетико-мистецтвознавчу цінність, оскільки писалися, так би мовити, по гарячих слідах становлення сюрреалізму чи формування творчого шляху А.Жіда та Ж.Кокто. Значний інтерес викликає прийом, який К.Манн – свідомо чи інтуїтивно – застосовує у своїх роздумах, намагаючись зафіксувати саме життєво-творчий шлях тодішніх митців: зовнішність, «аристократизм» чи його відсутність, елементи біографії, побутові звички, що в умовах ХХІ ст. має беззастережну історико-мистецьку цінність.

По-друге, усі спосереження належать молодій людині, яка не мала професійної освіти у жодному із видів мистецтва. Суб'єктивність оцінок у такому випадку неминуча. Слід підкреслити, що ущипливість своєї позиції відверто визначив і сам К.Манн: «Шлях, який веде нас до самих себе, до самопізнання і самореалізації, – це не завжди прямий шлях; хвиляста стежка часто-густо може бути найближчою. Хто занадто вже страхітливо уникає темряви, можливо, ніколи не зможе знайти світла. На хисткій основі, – а хто з нас мав твердий ґрунт під ногами? – легко провалюються: хіба що пристосувати власну рівновагу до спільного коливання» (70, 231).

По-третє, навіть не дивлячись на такі застереження, слід віддати належне К.Манну щодо низки його позицій, слушність яких – згодом – підтвердили професіонали. Особливу увагу привертає критика німецьким письменником порівняльного підходу до осмислення творчості С.Далі і П.Пікассо, адже однією з очевидних ознак непрофесіоналізму є застосування порівняльного аналізу естетико-художніх засад, на яких базується творчий процес кожного конкретного митця.

На сторінках життєпису Клауса Манна «На повороті» особливим трагізмом просякнуті сторінки, на яких йдеться про 1930 – 1933 рр., коли, за його словами, «над нашим світом нависла загроза. Від кого? Як звучало ім'я цієї небезпеки?» (70, 264). Письменник відверто зізнається: більшість німців «відмовлялася визнати, що якась політична партія, якась зграя авантюристів та фанатиків, котра хвалькувато окреслила себе як «націонал-соціалісти», здатна поставити під запитання усю міцність західних цінностей та традицій» (70, 264). Як і у більшості інтелектуальної еліти Німеччини, у Клауса були шори, що не дозволяли побачити реальність того, що відбувалося на їхніх очах. Однак серед них були і ті одиниці, хто тверезо усвідомлював страшне майбутнє своєї країни.

Одним з них був письменник Бруно Франк, «Політична новела» котрого була чи не першим твором, який, на думку К.Манна, зумів спрогнозувати те, що найближчим часом відбудеться з Німеччиною. Поступово правда, яка деякий час була прихована, почала виявлятися з усією можливою відвертістю: *«отрута реакції, що була ворожою культурі, почала розбещувати не тільки політичне життя, але й ... розтліваючи впливати на настрої та ідеї, так званої, «ліберальної інтелігенції»* (виділено мною – О.О.)» (70, 265).

Слід зазначити, що К.Манн досить скрупульозно аналізує ситуацію 1930-1933 рр., намагаючись – сам для себе – відповісти на запитання, чи має він право виступати в ролі політичного експерта? І хоча політичним експертом він так і не став, проте був сучасником тих подій, які найтрагічнішим чином відгукнуться на європейських теренах. При цьому наголосимо, що К.Манн був не пересічним учасником, а представником молодого покоління німецької художньої еліти, який вже досить активно почав заявляти про себе на мистецьких теренах. Його виховання, рівень освіти і самостійності мислення, глибинні гуманістичні традиції родини, до якої він належав, дозволяли – йому від імені свого покоління – чітко заявити про своє ставлення до історичного шабашу, який місяць від місяця охоплював Німеччину.

Спогади К.Манна, про цей період досить виразні і, подекуди, хронологічно чіткі: «Вересень 1930 року приніс тріумф партії Гітлера на виборах

до рейхстагу; ситуація загострилася, з прихованої криза стало очевидною» (70, 267). Інтелектуали були дещо розгублені, але намагалися робити вигляд, що серйозно не приймають того, що відбувалося: ані націонал-соціалістських газет, ані розмов про фізичне знищення євреїв, ані відомостей про «культурні чистки», ані свідчень про миттєве «переродження» деяких митців з лібералів на прихильників нацизму. Саме це сталося з відомим поетом Готфрідом Бенном (1886 - 1956), експресіоністичними віршами котрого К.Манн щиро захоплювався. Він був особисто знайомий з Г.Бенном і позитивно оцінював його «суто» людські якості, проте сприйняв таку позицію митця як початок «зрадницького шляху», яким піде частина німецьких інтелектуалів, «виторговуючи собі місце під сонцем».

В автобіографії «На повороті» є кілька сторінок, присвячених власним враженням К.Манна, які склалися у нього після кількох випадків «спостережень» за Гітлером на мітингах і у кінохроніці. Найпослідовніше він відтворює випадок, що стався у 1932 році: Клаус півгодини сидів у кав'ярні «Луїпольд» разом з Гітлером, намагаючись зрозуміти дві речі: по-перше, чому його називають «великою людиною», – збагнути таку оцінку він так і не зміг, – а по-друге, на кого Гітлер схожий: «Не Чарлі Чаплін. Ні в якому випадку. У Чапліна є ці вусики, проте нема цього носу, цього м'ясистого, вульгарного, непристойного носу, який одразу ж справив на мене враження огидливої й найбільш характерної деталі гітлерівської фізіономії». Відтак, ці перші враження від обличчя фюрера, дозволили К.Манну зробити наступний висновок: «...він вища ступінь неблагородної субстанції» (70, 271).

В означені роки родина Маннів знаходиться у вкрай складному положенні: Генріха переслідують як переконаного республіканця, антифашиста, котрий викривав руйнівну сутність фашизму ще задовго до його перемоги, а Томаса – за нечіткість суспільно-політичної позиції, оскільки його лібералізм дав помітну тріщину і схилився у бік республіканців. З посиленням на свій щоденник, К.Манн згадує пригнічений настрій та неприємні передчуття. Наслідком цього, стає запис, зроблений 25 травня 1931 р. про необхідність якнайшвидше покинути Німеччину, проте письменник – як і його дорослі родичі

– ще вагається. Однією з причин такого «вагання» є творчі зобов'язання Клауса: прем'єра п'єси «Брати і сестри» – інсценізація «чудового, за словами Манна, роману «Важкі діти» Жана Кокто, паралельно з якою К.Манн працював над черговим твором «Місце зустрічі у безкінечності» (1932), що не мали успіху ані у глядача, ані читача.

Творчі негаразди навряд чи могли збентежити письменника, оскільки він звик до байдужо-негативного ставлення як громадськості, так і професійного середовища до переважної більшості своїх творів. Збентежило К.Манна інше – потворно-вороже ставлення до нього, яке постійно поглиблювалося. Ворожість була вбивчою і підживлювалася нацистською ненавистю до письменників антифашистської спрямованості.

Його морально-психологічний стан погіршувався і через численні самогубства, які відбувалися у близькому середовищі. Після драматичного досвіду юнацьких років, за своє двадцятип'ятирічне життя письменнику ще раз довелося пройти крізь *«епідемію самогубств»*. За його словами, «перша епідемія» розпочалася напередодні третього рейху, поступово «перетворивши жахливу практику на моду. Чи був це приклад паризького живописця Пассена, котрого знали багато з нас? Він зробив це ґрунтовно, у зухвало-картинному стилі, перерізавши собі артерії, а потім ще удавившись на дверній ручці – не без того, проте, щоб попередньо не накреслити власною кров'ю останній привіт на стіні. «Ne m'oubliez pas, ma chérie! Je t'adore!» – «Не забудь мене, моя дорога! Я тебе обожнюю!» (70, 282).

В автобіографії «На повороті» детально реконструйовано кілька самогубств близьких друзів К.Манна, які прощалися з життям у дещо цинічному форматі. Тож усе, що відбувалося на початку 30-х років, спонукало його, «охопленого недобрими передчуттями», 30 січня 1933 р. полишити Берлін. Через Лейпциг, де мала відбутися зустріч з Еріхом Ебермаєром – співавтором інсценізації роману Сент-Екзюпері «Нічний політ» – Клаус мав намір потрапити до Мюнхену: «Еріх виглядав блідим та занепокоєним. «Що трапилося?» – запитав я його. ...Гітлер. Він – канцлер» (70, 296).

Опинившись у Мюнхені, К.Манн чітко усвідомив, що певна свобода від свавілля нацистів, яка спостерігалася у цьому місті, явище тимчасове. Він мав рацію, оскільки «у лютому 1933 року – впритул до підпалу рейхстагу і особливо після цієї події – деяким політично або расово скомпрометованим доводилось заради обережності змінювати місце проживання» (70, 297). Ситуація з кожним днем ставала все напруженішою і К.Манн 13 березня 1933 року переїжджає до Парижу, де досить швидко збагнув, що «еміграція була погана», проте «третій рейх був гірше» (70, 305).

Вже перші місяці життя в еміграції яскраво висвітлили усі як політико-ідеологічні, так і культурні протиріччя цього середовища. Емігрантам, серед яких, на думку Манна, було занадто багато «уніфікованих» філософів, істориків, юристів, лікарів, музикантів, акторів, художників, педагогів», по-перше, було вкрай важко знайти роботу, а по-друге – в Парижі «оберталося» чимало американців, швейцарців та, власне, і окремих французів, котрі вважали німців «ренегатами, які, покинувши батьківщину, по суті, зрадили її».

У перші роки панування нацистів, чимало європейців не вірили у реальність того, що відбувалося на німецьких теренах, і вважали, що емігранти переоцінюють реальний вплив Гітлера на поточну політику, а переслідування нацистами представників єврейської інтелігенції оцінювалося як хвороблива фантазія.

К.Манн, на очах котрого формувалося середовище німецьких емігрантів, дав високу оцінку лише літературній еміграції, перша хвиля якої (1933 – 1936) демонструвала «сильне і справжнє почуття згуртованості», а «вислані літератори утворювали, вочевидь, щось на кшталт однорідної еліти, справжню «спільність» всередині дифузної й аморфної емігрантщини» (70, 307). Слід зазначити, що К.Манн не обмежується моделлю паризької еміграції, а намагається відтворити життя емігрантів і в інших європейських країнах. При цьому, найбільш виразно й переконливо ним показані специфічні аспекти життя німецьких письменників-емігрантів на празьких теренах.

Відтак, опинившись в еміграції, К. Манн намагається працювати, зосередивши увагу на написанні трьох романів: «Втеча на північ» (1934),

«Патетична симфонія» (1935) та «Мефістофель» (1936). Якщо перший роман можна розглядати як своєрідне віддзеркалення життя самого Клауса – його сюжет розкриває особистісні переживання дівчини, яка ненавидить фашистів і, рятуючись від них, опиняється у багатому фінському маєтку, то героєм другого – письменник зробив видатного композитора Петра Чайковського.

Пояснюючи появу роману «Патетична симфонія», К.Манн писав: «Його нервозний неспокій, його комплекси і його екстази, його страх і його злети, майже неувяна самотність, в якій йому доводилося жити, біль, який знову і знову хоче перетворитися на мелодію, в красу, – я міг все це описати, нічого з цього не було для мене чужим» (70, 345).

У ставленні до Чайковського, а Клауса цікавить лише життєвий шлях композитора, чітко простежується ідея спорідненості «Чайковський – Манн», яку автор «На повороті» підживлює нагадуванням про власну самотність, про власні суперечності сексуально-еротичного характеру. Оцінюючи ці фрагменти мемуарів, створюється враження, що наголос на особистісному світі композитора, на причинах його «хитроумно прихованого» самогубства, К.Манн переносить на самого себе, вчергове переживаючи самогубство як можливий шлях у «ніщо», адже від середини 30-х років обриси цього дієвого засобу вирішення життєвих протиріч починають набувати для нього реальних рис.

Передчуття можливості самогубства підсилюється, коли К. Манн дізнається, що влітку 1935 р. покінчив життя його давній друг Рене Кревель (1900 - 1935) – французький письменник, поет, прибічник сюрреалізму, автор романів «Моє тіло та я» (1925), «Клавесин Дідро» (1932), котрий, перед смертю, залишив жахливі слова: «Je suis degoute de tout..» («Мене перевертає від усього....» – О.О.). Можливо, що звістка про самогубство Рене поновила у пам'яті Клауса запитання А.Бретона: «Самогубство – це рішення?» і відповідь Кревеля: «Так!». які були оприлюднені на сторінках журналу «La Revolution surrealiste» (1925), що дає підстави чіткіше уявити стан, в якому з середині 30-х рр. перебував старший син Томаса Манна. Проте самогубство Клаус здійснить через чотирнадцять років – у 1949, у 1935 – своєрідним запобіжником такого кроку, стануть два чинники: активна робота над романом «Мефістофель» – він буде



написаний менше, ніж за рік – та бажання дізнатися, чим закінчиться «нацистська авантюра» на німецьких теренах.

Роман «Мефістофель», який приніс письменнику посмертну славу, імовірно, не дуже хвилював його автора, принаймні у своїх мемуарах він пише про нього стисло та, на нашу думку, дещо відсторонено: «Чому я написав свій роман «Мефістофель»? Третя книга, яка вийшла друком у 1936 р. у засланні, розповідає про одну несимпатичну постать. *Актор, якого я тут зобразив, володіє окрім таланта небагато чим, що свідчило б на його користь. Особливо йому не вистачає тих моральнісних якостей, які передбачає поняття «характер». Замість характеру у цього Хендріка Хьофгена – честолюбство, марнославство, жадоба слави, метушливість. Він не людина, а комедіант* ( виділено мною – О.О. » (46, 346). К.Манн наголошує, що *про таку людину слід було написати, оскільки подібні їй поступово стають символом у країні «комедіантської, глибоко облудливої держави».*

Хоча, за словами К.Манна, у Парижі 1936 р. ще можна було жити, власне він сам, все більше і більше відчуваючи дискомфорт та незручність, наприкінці року разом з сестрою Ерікою емігрує до США – «країни Рузвельта» – де «спробує знайти щастя». Опиняючись у «новому світі» вдруге, К.Манн вже не знаходить тих яскравих фарб, товариських облич, того веселого галасу, який залишився у нього в пам'яті від колишньої Америки.

Тепер, замість подій мистецького життя обговорюють профсоюзних лідерів, відомі письменники, зокрема Теодор Драйзер, при кожній зустрічі розповідає про католицьку церкву, яка зруйнувала європейську культуру. Робить він це так нав'язливо, що змушує Клауса захищати її. Спроби відкрити «емігрантські кав'ярні» не мають успіху, оскільки переважна більшість американців не розуміє навіщо вони потрібні, а серед пересічних мешканців великих міст чимало тих, хто підтримує фашизм.

В означених умовах найбільше задоволення К.Манн переживає від заснування журналу «Дісіжн» («Роздоріжжя» – О.О.) і, як ми вже згадували, повністю віддається журналістській роботі, готуючи публікацію «німецької антології». У цей саме період він активно листується з Андре Жідом, котрий

знаходиться на півдні Франції. Листи французького письменника свідчать про депресію, тугу та розгубленість і він, з одного боку, обіцяє вислати матеріал для маннівського журналу, а з другого, – відверто зізнається у повній нездатності працювати через обставини, що склалися. К.Манн добре розуміє суть цих «обставин»: «Цензор! Віші! Близькість німецької влади! Жід – полонений» (70, 428). Принагідно підкреслимо, що пізніше – у 1943 р. в Нью-Йорку К.Манн оприлюднить дослідження «Andre Gide and the Crisis of Modern Thinking» («Андре Жід і криза сучасного мислення» – О.О.), на сторінках якого представить власне бачення цінності його творчих експериментів у динаміці європейського культуротворення.

Досить суперечливим на життєво-творчому шляху К.Манна виявився 1939 рік: з одного боку, він завершив написання роману «Вулкан», де відтворив життя німецької еміграції, а з другого – після вересня – початку другої світової війни і вкрай швидкого захоплення нацистами Польщі та Франції, він робить усе можливе, аби його взяли добровольцем до американської армії, погоджуючись проходити численні перевірки на політичну лояльність.

Імовірно, «військовий патріотизм» письменника з якихось причин свідомо гальмували, оскільки він як американський військовий кореспондент певний час висвітлював події громадянської війни в Іспанії (1938), «проявивши справжню мужність, перебуваючи на передових позиціях різних фронтів» (25, 21). Ситуація різко змінилася протягом 1943 року – року отримання Клаусом американського громадянства і він активно долучається до боротьби з фашизмом у лавах американської армії.

І. Голик, з посиланням на щоденники письменника, що «як точні сейсмографи реєстрували його стан», та листи Еріки, фіксує помітні зміни в характері Клауса та хворобливі коливання його настрою вже від 1934 р. Наразі, на думку літературознавця, «криза загострилася у 1942 році, коли особливо часто на нього находили «хвилини душевних негараздів», і він наполегливо добивався аби його добровольцем взяли до американської армії, жадав поїхати туди, «де стріляють гармати...» (25, 24 – 25).

Окрім означеного, слід завважити, на початку 40-х рр., коли «меланхолія доходила до оцепініння», К.Манн «занурювався у «штучний рай». І.Голик підкреслює, що в юнацькі роки він зловживав наркотиками, «кілька разів проходив курс лікування»: «Участь із зброєю в руках у війні проти ненависного гітлерівського режиму була джерелом оптимізму, зміцнила душевний стан, обернула його до творчості» (25, 24 – 25). Зокрема, К.Манн пише есе «Випробування європейського духу», де намагається окреслити позицію інтелігенції в умовах відбудови вщент зруйнованого європейського культурного простору, актуалізує інтерес до таких феноменів як *«моральна цілісність»*, *«інтелектуальна незалежність»*, атрибутуючи себе «громадянином світу».

Здавалося, що перемога над фашизмом стимулювала творчі шукання письменника, котрий розпочав працювати на трьох нових романах – «Фрейлейн», «Клітка» та «Останній день», проте, як з'ясується пізніше, політичні питання у цей період важили для Клауса значно більше, ніж фрагментарні нотатки майбутніх творів. Післявоєнний світ – розподіл Німеччини, атомна бомба, що зруйнувала Хіросиму, початок «холодної війни» – розчаровував письменника все більше й більше. Досить швидко «він приходить до страшного висновку: тільки хвиля самогубств, жертвою яких стануть видатні голови, може сколихнути народи, вивести їх із стану летаргії і примусити зрозуміти серйозність смертельної небезпеки» (25, 25).

Тож, значною мірою, саме з цим пов'язане фатальне рішення письменника «очолити» таку «хвилю» і 21 травня 1949 року, перебуваючи у французьких Каннах, Клаус Манн приймає смертельну дозу снодійного, зробивши останній поворот у своєму житті...

## ***ПІСЛЯМОВА ЧИ ІГРИ РОЗУМУ?...***

Формат «післямови», завжди був пов'язаний для нас з певними труднощами, що, передусім, зумовлювалися чітко вираженим, так би мовити, персоналізованим моментом наших монографій. Адже ідеї визначних постатей європейського культуротворення, які ми прагнули опанувати і кооптувати у «гуманітарне сьогодення» не давали нам право на «післямову». Саме тому, вже у нашій третій монографії «Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей ( О.Уайльд, Т.Манн, А.Франс, І.Франко, С.Цвейг)» ( Київ – 2011) ми скористалися визначенням «замість післямови», а у четвертій – «Культуротворчий потенціал епістолярію: європейський досвід другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття» ( Київ – 2017) – взагалі від нього відмовилися.

Водночас, ми усвідомлюємо, що дотримання певних форматів є своєрідними «правилами дослідницької гри», які варто наслідувати. Тож, відмовляючись від «післямови», спробуємо завершити цю – п'яту – монографією своєрідним накресленням теоретичних перспектив, що наразі представимо вкрай лаконічно. Адже для нас вони пов'язані із тими парадигмальними змінами, які у ХХІ ст. зумовив *метамодернізм*, що, вочевидь, не зможе трансформувати засадні *принципи художньої творчості*, однак, цілком імовірно, сприятиме розширенню простору для майбутніх *ігор розуму...*

## ЛІТЕРАТУРА

1. Абрамовских Е.В. Произведения «non-finito» в искусстве в контексте теории префигурации / Е.Абрамовских // Самарский научный вестник: сб. ст. – Самара 2013. - № 3 (4). – С. 9 – 13.
2. Автономова Н.Б. Письма из Мюнхена: публикации, комментарии, перев. / Н.Автономова // Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства: в 2-х томах. – Том 1. – М.: «Гилея», 2001. – С. 336 – 340.
3. Апт С.К. От переводчика /С.Апт // Роберт Музиль. Душевные смуты воспитанника Тёрлеса: роман / Перев. с немец. и послесл. С.Апта. – СПб.: Из-во «Азбука», 2000. – 217 с.
4. Бабушка Л.Д. Фестивація як комунікативний апропріатор глобалізаційних інтересів у культуротворчому просторі: монографія / Л.Бабушка. – К.: Видавець ПП Лисенко М.М., 2020. – 272 с.
5. Банфи А. Философия искусства: монография / А.Банфи / Предисл. К.М. Долгова. Перев. с итал. Г.П.Смирнова. – М.: Искусство, 1989. – 384 с.
6. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов:

статья / Р.Барт // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты. Статьи, Эссе / Перев. с франц. Г.К.Косикова. – М.: Издательство Московского университета, 1987. – С.387 – 422.

7. Бенуа А.Н. [Электронный ресурс] – Режим доступа: [benua su > Статьи и воспоминания > Старые мастера](#)

8. Биография [Электронный ресурс] - Режим доступа: [lexicography online > ... > В > Биография](#)

9. Блум Г. Фрейд: шекспірівське прочитання / Г.Блум // Левчук Л.Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття: навч. посіб.: додатки. – Перекл. з англ. Н.Алі. – К.: Либідь, 1997. – С. 198 – 210.

10.Бодлер Ш. О г-не Ари Шеффере и о фальсификаторах чувства. Салон 1846 года. / Ш.Бодлер // Шарль Бодлер. Об искусстве / Перев. с франц. / Н.Столяровой и Л.Липман; предис. В.Левика; послесл В.Мильчиной. – М.: Искусство, 1986. – С.111- 113.

11.Бодлер Ш. О пейзаже. Салон 1846 / Ш.Бодлер // Шарль Бодлер. Об искусстве / Перев. с франц. Н.Столяровой и Л.Липман; предис. В.Левика; послесл. В.Мильчиной. – М.: Искусство, 1986. – С. 115 – 122.

12.Бодлер Ш. О шике и шаблоне / Ш.Бодлер // Шарль Бодлер. Об искусстве / Перев. с франц. Н.Столяровой и Л.Липман; предис. В.Левика; послесл. В.Мильчиной. – М.: Искусство, 1986. – С. 106.

13. Бодлер Ш. О школах и о ремесленниках / Ш.Бодлер // Шарль Бодлер. Об искусстве / Перев. с франц. Н.Столяровой и Л.Липман; предисл. В.Левика; послесл. В.Мильчиной. – М.: Искусство, 1986. – С. 124 – 126.

14. Бодлер Ш. Парижский сон / Ш.Бодлер //Шарль Бодлер. Цветы зла: Стихотворения; Статьи об искусстве. – М.: ЗАО Издат-во ЭККСМО-Пресс, 1998. – С. 176 – 178.

15. Бодлер Ш. Пейзаж. Салон 1845 / Ш.Бодлер //Шарль Бодлер. Об искусстве / Перев. с франц. Н.Столяровой и Л.Липман; предисл. В.Левика; послесл. В. Мильчиной. – М.: Искусство, 1986. – С. 42 – 47.

16. Бодлер Ш. Пейзаж. Салон 1859 / Ш.Бодлер //Шарль Бодлер. Об искусстве / Перев. с франц. Н.Столяровой и Л.Липман; предисл. В.Левика; послесл. В.Мильчиной. – М.: Искусство, 1986. – С. 224 – 231.

17. Бодлер Ш. Погребение проклятого поэта / Ш.Бодлер // Шарль Бодлер Цветы зла. Стихотворения. Статьи об искусстве. – М.: ЗАО Издат-во ЭКСМО-Пресс, 1998. – С. 111.

18. Бодлер Ш. Салон 1845 года: историческая живопись / Ш.Бодлер // Шарль Бодлер. Об искусстве / перев. с франц. Н.Столяровой и Л.Липман; предисл. В.Левика. послесл. В.Мильчиной. – М.: Искусство, 1986. – С. 17 – 53.

19. Бодлер Ш. Современная публика и фотография / Ш.Бодлер // Шарль Бодлер. Об искусстве / Перев. с франц. Н.Столяровой и Л.Липман; предисл. В.Левика; послесл. В.Мильчиной. – М.: Искусство, 1986. – С. 186 – 190.

20. Бодлер Ш. Философское искусство: эссе /Ш.Бодлер // Шарль Бодлер. Об искусстве / Перев. с франц. Н.Столяровой и Л.Липман; предисл. В.Левика; послесл. В.Мильчиной. – М.: Искусство, 1986. – С. 243 – 248.

21. Бодлер Ш. Эжен Делакруа. Салон 1846 года. / Ш.Бодлер //Шарль Бодлер Об искусстве./Перев. с франц. Н.Столяровой и Л.Липмана; предис. В.Левика; послесл. В. Мильчиной. – М.: Искусство, 1986. – С. 70 – 84.

22.. Виан Б. Пена дней: роман /Б.Виан / Перев. с франц. Л.Лунгиной / СПб.: Азбука-классика, 2007. – 256 с.

23 Виппер Ю.Б. Проспер Мериме: предисловие / Ю.Виппер // Проспер Мериме. Собрание сочинений в четырёх томах / Под редакц. Н.М.Любимова. – Том 1. – М.: Изд-во «Правда», 1983. – С.3 – 22.

24 Герасимчук В.А. Філософський роман ХХ століття. Специфіка тексту: Монографія / В.Герасимчук. – К.: ПАРАПАН, 2007. – 392 с.

25. Голик И.Г. Драматическая судьба Клауса Манна: предисловие / И.Голик //Клаус Манн. На повороте: жизнеописание / Перев. с немец.. – М.: Радуга, 1990. – 560 с.

26 Горбатенко О.В. Девід Герберт Лоуренс: філософсько-естетичний досвід у контексті літературного експерименту / О.Горбатенко // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: альманах. – К.: Видавничий центр КНЛУ, 2010. – Випуск 25. – С. 37 – 44.

27. Гумилёв Н.С. Поэзия Бодлера /Н.Гумилёв // Шарль Бодлер. Цветы зла: Стихотворения. Статьи об искусстве. – М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 1998. – С. 5 – 10

28. Дали С. Мои кинематографические секреты /С.Дали // Искусство кино. -. М.: 1992. - № 6. – С. 96 – 98.

29. Доде А. Жёны художников / А.Доде //А.Доде. Собрание сочинений в семи томах / Перев. с франц. И.Татариновой. – Том 1. – М.: Библ-ка «Огонёк» - Изд-во «Правда», 1965. – С. 475 – 522.

30. Доде А. Письма к отсутствующему /А.Доде //А.Доде. Собрание сочинений в семи томах / Перев. с франц. И.Татариновой. – Том 1. – М.: Библ-ка «Огонёк» - Изд-во «Правда», 1965. - С. 407 – 472.

31. Доде А. Письма с мельницы. / А.Доде //А.Доде. Собрание сочинений в семи томах / Перев. с франц. И.Татариновой. – Том 1. – М.: Библ-ка «Огонёк» - Изд-во «Правда», 1965. – С.271 – 404.

32. Доде А. Рассказы по понедельникам / А.Доде // А.Доде. Собрание сочинений в семи томах / Перев. с франц. И.Татариновой. – Том 2. - М.: Библ-ка «Огонёк» - Изд-во «Правда», 1965. – С.5 – 90.

33. Доде А. Этюды и зарисовки / А.Доде // А.Доде. Собрание сочинений в семи томах / Перев. с франц. И.Татариновой. – Том. 2. – М.: Библ-ка «Огонёк» - Изд-во «Правда», 1965. – С. 93 – 110.

34. Дюркгейм Э. Самоубийство: социологический этюд /Э.Дюркгейм / Перев. с франц. с сокр.; Под редак.В.А.Базарова. – М.: Мысль, 1994. – 399 с.

35. Емельяников С.С. Комментарии / С.Емельяников // Эмиль Золя. Творчество: роман. – Собрание сочинений в 26-ти тт. / Под общей редак. И.Анисимова, Д.Обломиевского,, А.Пузикова. – Том.11. – М.: Из-во «Художественная литература», 1963. – С.439 – 451.

36. Жирар Р. Ложь романтизма и правда романа: монография / Р.Жирар / Перев. с франц. Алексей Зыгмонт. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. – 352 с.

37. Жукова Н.А. Елітарна література в іменах: монографія / Н.Жукова. – К.: Інститут культурології НАМ України, 2016. – 304 с.

38. Жукова Н.А. Елітарність як компонент культуротворення: досвід неklasичної естетики: монографія / Н.Жукова. – К.: Вид.: ПАРАПАН, 2010. – 244 с.

39. Золя Э. Натурализм в театре: сборник статей / Э.Золя // Эмиль Золя. Собрание сочинений в 26 томах. / Перев. с франц. Е.Эткинда. – Том 25. – М.: Из-во «Художественная литература», 1966. – С. 7 – 143

40. Золя Э. Наши драматурги: сборник статей /Э.Золя // Эмиль Золя. Собрание сочинений в 26 томах / Перев. с франц. Н.Славятинского, Е.Гунста. – Том 25. – М.: Из-во «Художественная литература», 1963. – С.143 – 330.

41. Золя Э. Романисты – натуралисты: сборник статей / Э.Золя //Эмиль Золя. Собрание сочинений в 26 томах / Перев. с франц.С.Брахман, Е.Гунста, Н.Хуцишвили. – Том 25. – М.: «Художественная литература», 1963. – С.335 – 615.



42. Илиади А.Н. Природа художественного таланта: монографія / А.Илиади.- М.: Советский писатель, 1965. - 535 с.

43. Ионкис Г.Э. Комментарий / Г.Ионкис // Моэм У.-С. Подводя итоги. [Эссе. Очерки] / Сост., вступ. ст., коммент. Г.Э.Ионкиса. – М.: Высшая школа, 1991. – С. 534 – 558.

44. Ионкис Г.Э. От составителя.- Уильям Сомерсет Моэм: грани дарования /Г.Ионкис //Моэм У.С. Подводя итоги: [Эссе, очерки ] /Сост., вступ. ст., коммент. Г.Э.Ионкиса. – М.: Высшая школа, 1991. – С. 5 – 25.

45. Історія світової культури: навчальний посібник / Керівник автор. колективу Л.Т.Левчук. – 2-ге видан., перероб. і допов.– К.: Либідь, 1999. -368 с.

46. Калинина Е.А. Фотография как метафора письма: писатель-фотограф в романе Марселя Пруста «Обретённое время» / Е.Калинина // Международный журнал исследования культуры: языкознание, литературоведение. – Санкт-Петер.: Изд.-во гуманитар. лит-ры, «Эйдос». – С. 151 – 156.

47.. Кальвіно І. Незримі міста; Замок хрещених доль; Вибране / І.Кальвіно / Перекл. з італ. А.Гавриленка, О.Толочка. – К.: Лабіринт, 1997. – 400 с. – (Серія 700; Вип. 20. – Рос.

48. Кальвино И. [Электронный ресурс] . - Режим доступа: [https // www livelibri ru > author > 648 – italo - kalvino](https://www.livelibri.ru/author/648-italo-kalvino)

49. Кандинский В.В. Письма из Мюнхена / В.Кандинский // В.В. Кандинский. Избранные труды по теории искусства: в 2-х томах. – Т. 1. – М.: «Гилея», 2001. – С. 55 – 82.

50. Кандинский В.В. Размышления об абстрактном искусстве / В.Кандинский // В.В.Кандинский. Избранные труды по теории искусства: в 2-х томах. – Т. 2. – М.: «Гилея», 2001. – С. 285 – 290.

51 Кодьєва О.П. Зображальне у понятійно-категоріальній системі культурології: автореф. дис. д-ра культурології: 26. 00.01./ О.Кодьєва. – К.: 2008. – 28 с.

52. Кокто Ж. Портреты – Воспоминания: 1900 – 1914 / Ж. Кокто / Перев. с франц. Л.В.Дмитренко; Коммент. Д.Я.Калугина. – Санкт-Петер.: Изд.-во Ивана Лимбаха, 2002. – 240 с. с иллюстр.

53. Коллингвуд Р.Дж. Принципы искусства: монография / Р.Дж.Коллингвуд / Перев. с англ. А.Г.Ракина под редак. Е.И.Стафьевой. – «Языки русской культуры», 1999. - 328 с.

54. Косиков Г.К. Комментарии / Г.Косиков // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты. Статьи. Эссе. – Состав. и общая редак. Г.К.Косикова - М.: Изд-во Московского университета, 1987. – С. 445 – 495.

55. Косиков Г.К. Шарль Бодлер между «восторгом жизни» и «ужасом жизни»: вступительная статья / Г.Косиков // Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. – М.: Высшая школа, 1993. – С. 5 – 40.

56. Кохан Т.Г. Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття: монографія / Т.Кохан. – К.: Інститут культурології НАМ України, 2017. – 304 с.

57. Кучерюк Д.Ю. Эстетика як метатеорія мистецтва / Д.Кучерюк // Эстетика: підручник / Колект. авт. за загал. ред.. Л.Т.Левчук. – 3-є вид. допов. і перероб. – К.: Центр учбової літератури, 2010. – С. 121 – 164.

58. Кучерюк Д.Ю. Семіологія мистецтва: художній образ, символ, знак / Д.Кучерюк // Эстетика: підручник / Колект. авт. за загал. ред.. Л.Т.Левчук. – 3-тє вид. допов. і перероб. – К.: Центр учбової літератури, 2010. – С. 165 – 197.

59. Латышев М. Вехи жизни и творчества Ш.Бодлера / М.Латышев // Шарль Бодлер. Цветы зла. Стихотворения. Статьи об искусстве. – М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО- Пресс, 1998. – С.324 – 326.

60. Левик В.В. «Есть красота у нас, что древним неизвестна»: вступительная статья / В.Левик // Шарль Бодлер. Об икусстве / Перев. с франц. Н.Столяровой и Л.Липман; предисл. В.Левика; послесл. В.Мильчиной. – М.: Искусство, 1986. – С. 5 – 16.

61. Левчук Л.Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття: навчальний посібник /Л.Левчук. – К.:Либідь, 1997. – 224 с.

62. Левчук Л.Т. Європейський культурний регіон досвід теоретико-практичного паритету / Л.Левчук // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: альманах. – К.: Видавничий центр КНЛУ, 2007. – Випуск 20. – С. 83 – 90.

63. Левчук Л.Т. Інтуїтивізм і питання художньої творчості: монографія / Л.Левчук. – К.: «Мистецтво», 1969. – 93 с.

64. Левчук Л.Т. Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика: навчальний посібник / Л.Левчук. – К.: Либідь, 2002, - 255 с.

65. Левчук Л.Т. Психоанализ: от бессознательного к «усталости от сознания»: монографія / Л.Левчук. – К.: Выща школа, Изд-во при Киевск. универ., 1989. – 183 с.

66. Лилеева И.К. Комментарии / И.Лилеева //Эмиль Золя. Собрание сочинений в 26-ти тт. / Под общей редак. И.Анисимова, Д.Обломиевского, А.Пузикова. – Том 12. – М.: Из-во «Художественной литературы», 1963. – С.. 533 – 550.

67. Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство; Женщина преступница и проститутка; Любовь у помешанных: сборник / Ч.Ломброзо / Перев. с итал. – Минск: ООО «Попурри», 1998. – 576 с.

68. Мамардашвили М.К. Лекции о Прусте (психологическая топология пути) : текст лекций / М.Мамардашвили. – М.: Ad Marginem, 1995. – 547.

69. Манера [ Электронный ресурс] – Режим доступа: [ozegov. textologia. ru > definit > manera](http://ozegov.textologia.ru/definit/manera)

70. Манн К. На повороте. Жизнеописание: монография / К.Манн / Перев. с немец.; предисл. И.Голика. – М.: Радуга, 1990. – 560 с.

71. Манн Т. Введение к «Волшебной горе»: Доклад для студентов Принстонского университета / Т.Манн // Томас Манн. Собрание сочинений в 10-ти томах / Перев. с немец. Ю.Афонькина. – Том 9. – М.: Из-во «Художественная литература», 1960. – С. 153 – 171.

72. Манн Т. Воспитание чувства слова: эссе. /Т.Манн // Томас Манн. Собрание сочинений в 10-ти томах / Перев. с немец. О.Пожежинской. – Том 9. – М.: Из-во «Художественной литературы», 1960. – С. 480 – 486.

73. Манн Т. История «Доктора Фаустуса»: Роман одного романа / Т.Манн // Томас Манн. Собрание сочинений в 10-ти томах /Перев. с немец. С.Апта. – Том 9. – М.: Из-во «Художественной литературы», 1960. – С.199 – 364.

74. Манн Т. Об учении Шпенглера: /Т.Манн // Томас Манн. Собрание сочинений в 10-ти томах / Перев. с немец. Е.Эткинда. – Том 9. – М.: Из-во «Художественной литературы», 1960. – С. 610 – 619.

75. Манн Т. Очерк моей жизни: эссе / Т.Манн // Томас Манн. Собрание сочинений в 10-ти томах / Перев. с немец. А.Кулишер. – Том 9. – М.: Из-во «Художественная литература», 1960. – С.93 – 113.

76. Мера [Электронный ресурс] . – Режим доступа: [https. // gtmarket ru > concepts](https://gtmarket.ru/concepts) Гуманитарный портал.

77. Мериме П. Мозаика / П.Мериме // Проспер Мериме. Собрание сочинений в четырёх томах / Редак. Н.М.Любимовой. – Том 2. – М.: Изд-во «Правда», 1983. – С. 5 – 156.

78. Мериме П. Повести и новеллы./ П.Мериме // Проспер Мериме. Собрание сочинений в четырёх томах / Редак. Н.М.Любимовой. – Том 2. – М.: Изд-во «Правда», 1983. – С. 159 – 432.

79. Мильчина В.А. Послесловие / В.Мильчина // Шарль Бодлер. Об искусстве /Перев. с франц. Н.Столяровой и Л.Липман; предисл. В.Левика. – М.: Искусство, 1986. – С. 394 – 420.

80. Михайлов А.Д. Марсель Пруст накануне «Поисков утраченного времени»: «Против Сент-Бёва»: вступительная статья / А.Михайлов // Марсель Пруст. Против Сент-Бёва: статьи и эссе / Перев. с франц. Т.В.Чугуновой; коммент. О.В.Смолицкой и Т.В. Чугуновой. – М.: ЧеРо, 1999. – 224 с., с иллюст

81. Михайлов А.Д. Примечания, Мозаика./ А.Михайлов // Проспер Мериме. Собрание сочинений в 4-х томах /Редак. Н.М.Любимовой.– Том 2.-М.: изд-во «Правда», 1983. – С. 433 – 447.

82. Мопассан Г. де. Волосы. / Г.де Мопассан // Ги де Мопассан. Полное собрание сочинений в двенадцати томах / Перев. с франц. Е.Александровой. – Том 5. – М.: Библ-ка «Огонёк», изд-во «Правда», 1958. – С.159 – 193.

83. Мопассан Г. де. Дело о разводе. / Г.де Мопассан //Ги де Мопассан. Полное собрание сочинений в двенадцати томах /Перев. с франц. А.Ромма. – Том 9 . – М.: Библ-ка «Огонёк», изд-во «Правда», 1958. – С.242 - 249

84. Мопассан Г. де. Заведение Телье. / Г.де Мопассан // Ги де Мопассан. Полное собрание сочинений в двенадцати томах / Перев. с франц. Г.А.Рачинского. – Том 1. – М.: Библ.-ка «Огонёк», изд-во «Правда», 1958. - С.251 – 280.

85. Мопассан Г. де. Иветта. / Г. де Мопассан // Ги де Мопассан. Полное собрание сочинений в двенадцати томах. / Перев. с франц. Н..Касаткина . – Том.4. - М.: Библ-ка «Огонёк», изд-во «Правда»1958. – С. 141 - 214

86. Мопассан Г. де. Исповедь. / Г.де Мопассан //Ги де Мопассан. Полное собрание сочинений в двенадцати томах / Перев. с франц. Г.Рачинского – Том. 5. - М.: Библ-ка «Огонёк», изд-во «Правда», 1958. – С.453 – 460.

87. Мопассан Г. де. Мать уродов / Г.де Мопассан // Ги де Мопассан.Полное собрание сочинений в двенадцати томах / Перев. с франц. Е. Брук. – Том 5. – М.: Библ-ка «Огонёк», изд-во «Правда», 1958. – С.461 – 466.

88. Мопассан Г.Де Одиссея проститутки. / Г.де Мопассан // Ги де Мопассан. Полное собрание сочинений в двенадцати томах /Перев. с франц.Н Жаркова.– Том 7 – М.: Библ-ка «Огонёк», изд-во «Правда», 1958. – С.461 – 467.

89. Мопассан Г. де. Орля. / Г.де Мопассан // Ги де Мопассан. Полное собрание сочинений в двенадцати томах / Перев. с франц. К.Локса. – Том 6, - Библио-ка «Огонёк», изд-во «Правда», 1958. – С. 285 – 311.

90. Мопассан Г. де. Орля (первоначальный вариант) / Г. де Мопассан // Ги де Мопассан. Полное собрание сочинений в двенадцати томах / Перев. с франц. М.Столярова. – Том 6. – Библио-ка «Огонёк», изд-во «Правда», 1958.- С. 420 – 429.

91. Мопассан Г.де. Отцеубийца. / Г.де Мопассан // Ги де Мопассан. Полное собрание сочинений в двенадцати томах / Перев. с франц. Н.Костовской. – Т. 4 - Библио-ка «Огонёк», изд-во «Правда», 1958. – С.365 -371.

92. Мопассан Г. де Сумасшедший: / Г.де Мопассан //Ги де Мопассан. Полное собрание сочинений в двенадцати томах / Перев. с франц. В.Мозалевского. – Том 6. – М.: Библио-ка «Огонёк», изд-во «Правда», 1958. – С.85 – 92.

93. Мопассан Г. де. Сумасшедший? / Г.де Мопассан // Ги де Мопассан. Полное собрание сочинений в двенадцати томах / Перев. с франц. А.Н.Чеботаревская. Т. – 2. – М.: Библио-ка «Огон'к», изд-во «Правда», 1958. – С.61 – 65.

94. Мопассан Г. де У постели: / Г. де Мопассан //Ги де Мопассан полное собрание сочинений в двенадцати томах / Перев. с франц. В.Мозалевский. - Том. 6. – М.: Библио-ка «Огонёк», изд-во «Правда», 1958. – С. 141 – 148.

95. Мопассан Г. де Шкаф: /Г.де Мопассан //Ги де Мопассан. Полное собрание сочинений в двенадцати томах / Перев. с франц. М.Дмитриева. - Том 5. – М.: Библио-ка «Огонёк», изд-во «Правда», 1958. – С.411 – 417.

96. Моэм У.- С. Подводя итоги: мемуары / У.-С.Моэм. – // Моэм У.-С. Подводя итоги [Эссе, очерки] / Сост., вступ. ст., коммент. Г.Э.Ионкис. – М.: Высшая школа, 1991. – С. 29 – 218.

97. Музиль Р. Душевные смуты воспитанника тёрлиса: роман / Р.Музиль / Перев. с немец. и послес. С.Апта. – С.Пб.: Из-во «Азбука», 2000. – С. 217.

98. Музиль Р. Человек без свойств: роман в 2-х книгах / Р.Музиль / Перев. с немец. Соломон Апт. – М.: «Амфора», 2013. – 1408 с.

99. Музиль Р. [Электронный ресурс] Режим доступа: [www. Livelib. ru](http://www.Livelib.ru) > author > 219066 – robert – muzil

100. Новелла. [Электронный ресурс] - Режим доступа: [https // www ru slovo – dnya > cultura. > n.](https://www.ru.slovo-dnya.ru/cultura)

101. Новиков Ю.Ю. Философ рубежа веков (Посвящается 150-летию со дня рождения Анри Бергсона) / Ю.Новиков / Предисл. В.П.Визгина. – М.: Ин-т ноосферных разработок и исследований, 2009. – 53 с.
102. Нордау М. Вырождение: монографія / М.Нордау /Перев. с немец. и предисл. Р.И.Сементковского. – М.: Республика, 1995. – С.5 – 328.
103. Оніщенко О.І. Культуротворчий потенціал епістолярію: європейський досвід другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття: монографія / О.Оніщенко.- К.: Вид-во Ліра – К, 2017. – 268 с.
104. Оніщенко О.І. «Сміх Циклопа» як модель комічного Б.Вербера: потенціал теоретико-практичного паритету / О.Оніщенко // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого: збірник наукових праць. – К.: КНУТКіТ імені І.К.Карпенка-Карого, 2017. – Випуск 20. – С.142 – 149.
105. Оніщенко О.І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання: монографія /О.Оніщенко. – К.: «Вища школа», 2001. – 179 с.
106. Ошеров С. Примечания / С.Ошеров // А.Доде. Собрание сочинений в семи томах / Под общей редак. Н.М.Любимовой. – Том 1. – М.; Библ-ка. «Огонёк». Изд-во «Правда»,1965. – С. 523 – 542.
107. Пик М. Замок Горменгаст: роман / М.Пик / Перекл. з англ.. О.Панас'єв. – К.: Фірма «Фіта», 1995. – 528 с. – (Серія 700: Вип.. 10) – Рос.
108. Поступок. [Электронный ресурс] Режим доступа: [https. // context reverso. net](https://context.reverso.net) > перевод > поступок
109. Прилипко М.Г. Томас Манн про художника та його творчість в період епохи соціальних потрясінь / М.Прилипко //Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: альманах. – К.: Видавничий центр КНЛУ, 2004. – Випуск 13. –С. 95 – 100.
110. Проценко О.П. Морфология этикета: философско-культурологический экскурс / О.Проценко. – Харьков: Мачулин, 2019. – 144 с., 23 иллюс
111. Пруст М. Ватто / М.Пруст //Марсель Пруст. Против Сент-Бёва: Статьи и эссе / Перев. с франц.Т.В.Чугуновой; вступ. ст. А.Д.Михайлова; коммент. О.В.Смолицкой, Т.В.Чугуновой. – М.: ЧеРо, 1999. – С. 153 – 155.
112. Пруст М. Власть романиста /М.Пруст //Марсель Пруст. Против Сент-Бёва: Статьи и эссе /Перев. с франц. Т.В.Чугуновой; вступ. ст. А.Д.Михайлова; коммент. О.В.Смолицкой, Т.В.Чугуновой. – М.: ЧеРо, 1999. – С. 167.

113. Пруст М. Закат вдохновения / М.Пруст // Марсель Пруст. Против Сент-Бёва: Статьи и эссе / Перев. с франц. Т.В.Чугуновой; вступ. ст. А.Д.Михайлова; коммент. О.В.Смолицкой, Т.В.Чугуновой. – М.: ЧеРо, 1999. – С. 173 – 174.

114. Пруст М. Заметки о загадочном мире /М.Пруст // Марсель Пруст. Против Сент-Бёва: Статьи и эссе / Перев. с франц. Т.В.Чугуновой; вступ. ст. А.Д.Михайлова; коммент. О.В.Смолицкой, Т.В.Чугуновой. – М.: ЧеРо, 1999. – С. 156 – 163.

115. Пруст М. Заметки о литературе и критике / М.Пруст //Марсель Пруст. Против Сент-Бёва: Статьи и эссе /Перев. с франц. Т.В. Чугуновой; вступ. ст. А.Д.Михайлова; коммент. О.В.Смолицкой, Т.В.Чугуновой. – М.: ЧеРо, 1999. – С. 124 – 128.

116. Пруст М. О Шатобриане / М.Пруст // Марсель Пруст. Против Сент-Бёва: Статьи и эссе / Перев. с франц. Т.В.Чугуновой; вступ. ст. А.Д.Михайлова; коммент. О.В.Смолицкой, Т.В.Чугуновой. – М.: ЧеРо, 1999. – С. 184 – 186.

117. Пруст М. Поэзия или Неисповедимые законы / М.Пруст //Марсель Пруст, Против Сент-Бёва: Статьи и эссе / Перев. с франц. Т.В.Чугуновой; вступ. ст. А.Д.Михайлова; коммент. О.В.Смолицкой, Т.В. Чугуновой. – М.: ЧеРо, 1999. – С. 168 – 173.

118. Пруст М. Поэтическое творчество /М.Пруст // Марсель Пруст. Против Сент-Бёва: Статьи и эссе / Перев. с франц. Т.В.Чугуновой; вступ. ст. А.Д.Михайлова; коммент. О.В.Смолицкой, Т.В.Чугуновой. – М.: ЧеРо, 1999. – 224 с. с иллюстр.

119. Пруст М. Рембрандт / М.Пруст //Марсель Пруст. Против Сент-Бёва: Статьи и эссе / Перев. с франц. Т.В.Чугуновой; вступ. ст. А.Д.Михайлова; коммент. О.В.Смолицкой, Т.В.Чугуновой. – М.: ЧеРо, 1999. – С. 147 – 153.

120. Пруст М. Художник. – Тени. – Моне. / М.Пруст //Марсель Пруст. Против Сент-Бёва: Статьи и эссе / Перев. с франц. Т.В Чугуновой; вступ. ст. А.Д.Михайлова; коммент. О.В.Смолицкой, Т.В.Чугуновой. – ЧеРо, 1999. – С. 163 – 166.

121. Пузиков А. Альфонс Доде (1840 – 1897): Вступительная статья / А.Пузиков //А.Доде. Собрание сочинений в семи томах / Под общей редак. Н.Любимовой. – Том 1. – М.: Библ-ка. «Огонёк». Из-во «Правда». – С. 3 – 34.

122. Рококо. – [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.culturemass.ru> >.lemass – 848 - 1

123. Соболь О. Постмодернізм / О.Соболь // Філософський енциклопедичний словник. – К.: АБРИС, 2002. - С.501 -502.

124. Стефанов Ю.Н. Комментарий / Ю. Стефанов // Шарль Бодлер. Об искусстве / Перев. с франц. Н.Столяровой и Л.Липман; Предисл. В.Левика; Послесл. В.Мильчиной. - М.: Искусство, 1986. – С.344 – 393.

125. Тот Дж. «Возлюбленная» Тони Моррисон / Дж.Тот // Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма / Р.ван дер Аккер: [перев. с англ.В.М.Липки, вступит. ст. А.В.Павлова] – М.: РИПОЛклассик, 2020. – С. 122 – 150., с иллюст.

126. Туинен ван С. Космический ремесленник: виртуозность маньеристов и современные ремёсла / С.ван Туинен // Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма / Р.ван дер Аккер: [ Перев. с англ.В.М.Липки; вступит. ст. А.В.Павлова]. – М.: РИПОЛ классик, 2020. – С.181 – 220.

127. Турчин В.С. Размышления об абстрактном искусстве: публикации, комментарии, переводы / В.Турчин // Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства в 2-х томах. – Т. 2. – М.: «Гилея», 2001. – С. 339 – 340.

128. Тэн И. История английской литературы / И.Тэн //Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв.Трактаты, статьи, эссе.: литературно-художественное издание / Перев. с франц. И.К.Стаф. – М.: Изд-во Московского университета, 1987. – С. 72 – 94.

129. Унгер Р. Философские проблемы новейшего литературоведения: статья / Р.Уегер // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе./ Перев. с немец. В.В.Биыхина. – М.: Изд-во Московского университета, 1987. – С. 143 – 168.

130. Уайльд О. Избранные произведения: в 2-х томах. - / О.Уайльд / Перев. с англ.. – М.: Гос. изд. худ. л -ры, 1960: т. 1 – с. 29 – 309, т. 2 – 295.

131. Ушаков Д.В. Психология интеллекта и одарённость: монография / Д.Ушаков. – М.: Из – во «Институт психологии РАН», 2011. – 464 с.

132. Уэльбек М. Возможность острова: роман / Перев. с франц. И.Стаф . – М.: Иностранка, 2006. – 475 с. (За иллюминатором).

133. Филиация идей и слов. - [Электронный ресурс] - Режим доступа: [rus – gos. spbu. ru > index. php > words > sh](http://rus-gos.spbu.ru/index.php/words/sh)

134. Фонкинос Давид [Электронный ресурс] . – Режим доступа: [https // www livelib ru > author > 146805 – david – fonkinos](https://www.livelib.ru/author/146805-david-fonkinos)

135. Фрейд З. Бред и сны в Градиве В.Йенсона / З.Фрейд // Фрейд З. Художник и фантазирование : сбор. статей / Перев. с немец.. – М.: Республика, 1995. – 138 – 175.



136. Фрейд З. Неудовлетворённость культурой: монография /З.Фрейд // Зигмунд Фрейд. Избранное / Под ред. Е.Жиглевич. – Лондон: Overseas Publications Interchange Ltd, 1969. – Р. 255 – 332.

137. Хлебников Б.Н. Автопортрет второго поколения: послесловие переводчика / Б.Хлебников //Б. Шлинк. Чтец / Перев. с немец. Б.Хлебникова. – СПб.: Издательская Группа «Азбука – классика, 2009. – 224 с.

138. Чхартишвили Г.Ш. Писатель и самоубийство: монография / Г.Чхартишвили. - М.: Новое литературное обозрение, 1999. – 576 с. с иллюстр.

139. Шевченко Г.Г. Комментарий / Г.Шевченко // Клаус Манн. На повороте: жизнеописание / Перев. с немец. Г.Кагана; Предисл. И.Голика. – М.: Радуга, 1990. – С. 515 - 548.

140. Шлинк Б. Чтец: роман / Б. Шлинк / Перев. с немец. Б.Хлебникова. – СПб.:Издательская Группа «Азбука-классика», 2009. – 224 с.

141. Шопенгауер А. Мир как воля и представление: монография в 2-х тт./ А. Шопенгауер / Перев. с немецк. – М.: Наука, 1993. – Т. 2. – 671 с.

142. Шор В.Е. Комментарии / В.Шор // Эмиль Золя. Собрание сочинений в 26 томах. – Том 25. – М.: Из-во «Художественная литература», 1966. – С.750 – 765.

143. Эмоциональный интеллект. - [ Электронный ресурс] – Режим доступа: [experimental – phychic. ru](http://experimental-phychic.ru). >....> Термины и определения.

144. Эссе – эссеистика. – [Электронный ресурс] . – Режим доступа: [ru. edu](http://ru.edu) > [recruitment](http://recruitment) > [graduates](http://graduates) > [essay](http://essay)

145. Янсон Х.-В., Янсон Э.-Я. Основы истории искусств: монография /Х.-В.Янсон, Э.-Я.Янсон / Перев. с англ. В.Фатеев, И.Комарова, М.Тарасов и др. – Санкт-Петербург.: АОЗТ Икар, 1996. – 512 с. с иллюстр.



































