

ПАТОГРАФІЯ ЯК ДОСЛІДНИЦЬКИЙ ПРИЙОМ: НАПРАЦЮВАННЯ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті аналізується досвід використання патографії задля розкриття мотивів творчої діяльності Г. Флобера, Ш. Бодлера та Ф. Кафки.

Ключові слова: патографія, художня творчість, дослідницький прийом.

В статье анализируется опыт использования патографии для объяснения мотивов творческой деятельности Г. Флобера, Ш. Бодлера и Ф. Кафки.

Ключевые слова: патография, художественное творчество, исследовательский приём.

The article analyzes the experience of using patohrafiya to disclose motives creativity G.Flaubert, Ch.Baudelaire and F.Kafka.

Key-words: patohrafiya, art creation, research method.

Серед усіх тих питань, на яких наголошували психоаналітики, – це поняття ми вживаємо в найширшому обсязі, незалежно від конкретної орієнтації того чи іншого науковця, – в контексті дослідження проблеми художньої творчості питання патографії були сприйняті найбільш зацікавлено й привернули увагу навіть тих теоретиків, які неоднозначно поставилися до психоаналітичної методології. У модифікованій формі патографія або її елементи, присутні в працях тих українських естетиків та психологів, які сьогодні аналізують життя і творчість конкретних персоналій (Л. Левчук, Н. Зборовська, О. Оніщенко, М. Дремлюга).

У контексті означеного, слід, передусім, виокремити постать Ж.-П. Сартра, який здійснив патографію Г. Флобера, спираючись як на «чисто» фрейдівські засади, так і привнісши у патографічний досвід деякі авторські наголоси. Можна стверджувати, що у другій половині ХХ ст. патографія набуває ознак специфічного дослідницького прийому.

Відомий французький філософ Жан-Поль Сартр (1905–1980) на початку своєї наукової діяльності досить активно цікавився психоаналізом. Сьогодні ті, хто вивчає спадщину Сартра, «прив'язують» його до тих процесів, у «класичному» психоаналізі, які були обумовлені діяльністю Людвіга Бінсвангера

(1881–1966) – відомого швейцарського психіатра, психолога, який протягом усього життя займався філософією та шукав шляхи її зближення з психологією. Л. Бінсвангер народився в м. Крейцлінгене в родині спадкових лікарів. Перебуваючи в гімназії, він прочитав працю І. Канта «Критика чистого розуму», яка впродовж усього життя стане для нього своєрідною наріжною філософською працею. Вже в студентські роки – Бінсвангер навчався в Лозанні й Гейдельберзі – він асоціює свої філософські уподобання з кантіанством та неокантіанством. Водночас його ставлення до цієї філософської платформи не апологетичне: Бінсвангера не задовольняє надлишкова абстрактність Канта та відсутність у його філософії зацікавленого ставлення до конкретного індивіда.

У 1907 р. Л. Бінсвангер отримує медичний ступінь у Цюріхському університеті, і в цьому ж році К. Юнг знайомить його з З. Фрейдом. Ідеї психоаналізу поступово стають потужною частиною бінсвангерівського світоставлення. У 1910 р. його, за пропозицією Фрейда, обирають Президентом віденського психоаналітичного товариства. Протягом 1910–1920 рр. Бінсвангер переосмислює деякі положення психоаналізу, роблячи це як із власного бажання, так і під впливом свого рідного дядька, відомого психіатра Отто Бінсвангера – послідовного противника фрейдівських ідей.

Критикуючи З. Фрейда, Л. Бінсвангер виступає проти загального біологізму, яким пройняті засадничі положення психоаналізу, проти абсолютизації позасвідомого та його ролі в житті людини, а також заперечує існування енергії лібідо та символіки сновидінь. Приблизно на початку 20-х років Бінсвангер зближує психоаналітичні ідеї з філософськими засадами екзистенціалізму. Теоретична орієнтація швейцарського психоаналітика змінюється ще раз після виходу друком монографії М. Гайдеггера «Буття і час» (1927). Цю працю врешті-решт було проголошено «філософським фундаментом психоаналітичної терапії». Власне, від середини 20-х років з'являється поняття «екзистенціальний психоаналіз» – саме до нього на початку 30-х років і приєднується молодий Сартр. Пізніше «екзистенціальний психоаналіз» стає частиною потужного руху під назвою «еклектичний психоаналіз».

На нашу думку, навіть на початку його наукової діяльності Сартра не варто називати психоаналітиком і зараховувати до беззастережних прихильників цього руху. Водночас його інтерес до психоаналізу цілком очевидний. Щоб пояснити цю своєрідну суперечність, слід враховувати, що паралельно з психоаналізом Сартр захоплюється марксизмом, пізніше виступивши критиком і того, й іншого комплексу ідей. Зазначимо, що оцінку власним шуканням у молоді роки Сартр дасть у 1957 р. у монографії «Проблеми методу», на сторінках якої він, зокрема, напише: «Марксизм же, який став універсальним знанням, заходився інтегрувати психоаналіз, попередньо звернувши йому шию. Він перетворив його на мертве поняття, якому, звісно, знайшлося місце у висушуваній системі: це ідеалізм у масці, перевтілення фетишизму внутрішнього світу»¹.

Ж.-П. Сартр застосовує до психоаналізу й марксизму порівняльний аналіз, показуючи помилку як однієї, так і іншої системи поглядів: психоаналіз занадто переоцінив роль родинних стосунків та дитячі роки людини, а марксизм саме ці складові людського життя недооцінив. З неприхованою іронією Сартр пише так: «Прочитавши їх (марксистів – *Л. І.*), можна подумати, що ми з'являємося на світ тоді, коли отримуємо свої перші гроші; вони забули своє дитинство і представляють усе так, немовби люди відчують своє відчуження й оречевлення передусім у власній праці, тим часом кожний передусім переживає його дитиною у праці своїх батьків»². У контексті захисту дитини, Сартр досить лояльно ставиться до фрейдівських ідей сексуального розвитку дитячої чуттєвості і навіть висуває тезу про сексуальність, як «тотальність нашого становища».

Окрім цього, Сартр звинувачує обидві системи поглядів у догматизмі та у нетворчому використанні певних як соціально-ідеологічних так і морально-етичних схем. Ці загальні зауваження, на наш погляд, слід зробити перед тим, як розглянути сартрівську модель патографії, оскільки вона значною мірою побудована саме на аналізі психологічної складності дитячих років. Патографії Сартра присвячені двом видатним діячам французької літератури – Г. Флоберу і Ш. Бодлеру, до розуміння творчості яких теоретик ішов досить повільно, поступово «вибудовуючи» своє власне ставлення до літератури як складової частини мистецтва.

Слід наголосити, що проблеми мистецтва – незалежно від його конкретного виду – цікавили Сартра протягом усього творчого життя. Подекуди «чисто» мистецькі питання в його теоретичних пошуках перетиналися з естетичними, про що свідчать такі праці Сартра, як «Уява» (1936), «Ескіз теорії емоцій» (1939), «Проблеми методу» (1957). Проте найбільше мистецтвознавче «навантаження» має, на наш погляд, праця «Твір мистецтва», написана у 1940 р. Вона начебто розділяє естетико-мистецтвознавчу спадщину Сартра на два періоди: до 40-го року і після. Наголосимо, що низка питань, заявлених у праці «Твір мистецтва», на більш високому дослідницькому рівні були завершені у «Проблемах методу». Усі означені нами праці тією чи іншою мірою відбиваються у тих твердженнях, на підґрунті яких побудовані патографії французьких письменників.

Перша складність, яка пов'язана із аналізом сартрівської моделі патографії Флобера і Бодлера, – ці патографії слід розглядати в комплексі, оскільки вони спираються на протилежність «жіноче/чоловіче», – визначається тим, що аналізуються цілком реальні особистості, які створюють мистецький твір. Водночас, саме мистецтво і художні твори в мистецтвознавчій концепції Сартра не є реальністю. Наслідком такого парадоксу є ситуація, при якій реальна людина створює твір, який ми сприймаємо, але який не існує поза процесом сприймання. Ця, безперечно, штучна конструкція, є своєрідною надбудовою

над наріжною тезою Сартра, згідно з якою «твір мистецтва – це ірраціональне».

Коментуючи це твердження Сартра, відомий український естетик Д. Скальська зазначає: «Він (Сартр – Л. І.) доводить, що естетичний об'єкт виникає в той момент, коли свідомість здійснює певну процедуру «неантизації світу, тобто перехід в ніщо, у небуття, що феноменологічною мовою означає "знищення"³. Сартр вважає, що коли людина сприймає твір мистецтва, то вона ігнорує естетико-художні виражальні засоби, завдяки яким створюється твір, а «переключається» у світ уявного. При цьому це уявне людина «будує» сама для себе, як вияв своїх індивідуальних можливостей. Досить яскраво свою точку зору Сартр демонструє на прикладі сприймання симфонії. Він пише: «Вона не просто поза часом і простором, як, наприклад, сутність; вона поза реальністю, поза існуванням. Я її не реально слухаю, а чую в уявному. Чим і пояснюється та постійно відчутна нами складність переходу від «світу» театру чи музики до світу наших повсякденних клопотів»⁴. Зазначені нами тези Сартра певним чином пояснюють специфіку його патографічної моделі: на відміну від Фрейда чи Юнга, він не торкається процесу творчості, а переносить наголос на причини становлення талановитої особистості. При цьому багато в чому Сартр все ж наслідує Фрейда, зокрема, зроблену ним невеличку за обсягом патографію Гете. Суть цієї патографії детально представлена в роботі Л. Левчук «Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика»⁵. Ми ж лише нагадаємо її загальні позиції, оскільки поза цим важко оцінити «за» і «проти» патографії Сартра.

Як відомо, З. Фрейд надзвичайно високо оцінював внесок Й.-В. Гете (1749–1832) у світову культуру, називаючи його «вершиною культурного пантеону». Водночас Фрейд вважав певною психологічною загадкою той факт, що перед смертю цей видатний німецький поет, науковець, дипломат, громадський діяч знищив практично увесь свій архів. Наразі залишилася автобіографічна книга Гете «Поезія і правда», над якою поет працював протягом 1811–1832 рр. На підґрунті кількох епізодів з цієї книги і побудована фрейдівська патографія, яка була оприлюднена у 1917 р.

В автобіографії Гете розповів про власну, досить дивну поведінку «в дуже ранньому дитинстві»: він почав викидати у вікно домашній посуд, який розбивався на дрібні шматочки, викликаючи крик, сміх і радість сусідніх хлопчаків. Цей не зовсім звичайний вчинок можна було б віднести до дитячих жартів. Проте Фрейд надав особливого значення факту «викидання» предметів і зробив дещо несподіваний висновок: поведінку маленького Гете слід зв'язати з фактом народження молодшого брата Гете – Германа-Якова. Як зазначає Л. Левчук, «Фрейд особливу увагу звертає на той факт, що маленький Гете не лише б'є посуд, а й викидає його у вікно. Акт «викидання» має у багатьох народів магічне значення, і Фрейд надає йому «важливого прихованого змісту»: народженого маленького брата слід «викинути» у вікно»⁶. З. Фрейд досить де-

тально розглядає, як він вважає, типову ситуацію, в якій старші діти не радіють появі молодших братів чи сестер, оскільки їх охоплюють почуття ненависті та заздрості. На думку Фрейда, у таких випадках через дію специфічної психологічної установки «брати – вороги» формується досить суперечливе почуття «любов – ненависть», яке спонукає старшого брата «скоїти зло» меншому.

Стосовно Гете, Фрейд посилається на ґрунтовні дослідження свого учня Е. Хічманна, який детально аналізував дитинство поета і навіть переконливо свідчення того, що він зрадив, коли його молодший брат помер. На думку Фрейда, прихованою причиною такої поведінки багатьох дітей, в тому числі і Гете, є любов до матері та «неусвідомлений страх втратити її прихильність».

Зазначимо, що в багатьох аспектах патографія Сартра, так би мовити, копіює фрейдівську методику аналізу дитинства Гете, проте є, безперечно, і деякі нові підходи. До патографії Флобера і Бодлера Сартр підходить у хронологічному порядку. Це єдино правильний шлях, оскільки йдеться про франкомовних письменників, які є представниками однієї країни, були виховані на спільних історії та традиціях. Персоналії, обрані Сартром для патографічного дослідження, не тільки жили в один час, зустрічалися, рецензували твори один одного, мали дружні стосунки, а й періодично активно листувалися. Патографії Сартра – це єдиний приклад, коли дослідник працює відразу з двома персоналіями, творчість яких відбувалася в один і той же час.

«Вибудовуючи» патографію Г. Флобера (1821–1880), Сартр робить наголос на дитячих роках письменника і особливу увагу приділяє постаті його батька. Ще раз підкреслимо, що Сартр повністю поділяє думку Фрейда про значення дитячих років у процесі формування особистості і позитивно оцінює бажання психоаналізу «побачити всю людину». Спираючись на фрейдівську концепцію, Сартр виокремлює постать батька Флобера – лікаря Ахілла-Клеофаса, – який украй упереджено ставився до маленького Гюстава, усю свою любов віддаючи старшому синові Ашілю. Така позиція батька призвела до відвертої ворожнечі між братами, при цьому носієм такої негативної емоції виступає саме Гюстав. Зрозуміло, що в дитячі роки він до кінця не усвідомлює ситуацію, але на поза-свідомому рівні ненависть до брата закладена в психіку дитини саме батьком.

За визначенням Сартра, родина Флоберів належала до напівпатріархального типу, що переважав у соціальній структурі провінційного Руана – міста, де народився майбутній письменник. У родинях такого типу беззаперечним є авторитет батька, з-під влади якого красивому, яскраво обдарованому Гюставу вирватися практично неможливо. Саме цією, так би мовити, родинно-дитячою ситуацією пояснює Сартр творчу сміливість Флобера-письменника, котрий був одним з перших, хто не просто досліджував природу людських почуттів, а й наголосив на чуттєвій (еротичній) пристрасті як стимулі певних вчинків людини. При цьому Флобер спробував виправдати жінку, яка в умовах першої половини ХІХ ст. дозволяла собі свободу почуттів і право вибору «об'єкта» своїх почут-

тів. Славетні романи «Мадам Боварі» та «Виховання почуттів» відкрили принципово нову сторінку в історії як французької, так і європейської літератури. Є чимало прикладів – не лише в літературній творчості, – а й у листуванні письменника, які підтверджують його небажання схилитися під тиском чи вимогами моралі «бакалійників», його, дещо епатажне, ставлення до сучасного йому суспільства, в якому панують «батьки». І в творчості, і в приватному житті Флобер «символічно» звільняється від влади власного батька.

Наведемо хоча б один, але досить показовий приклад з листа Флобера своєму другові, відомому французькому письменникові Ернесту Фейдо (1821–1873) авторові романів «Фанні» та «Даніель», які оцінювалися тогочасною критикою як надзвичайно сміливі щодо аналізу «романтичних» стосунків героїв. У листі до Е. Фейдо від 30 серпня 1859 р. Флобер пише: «...стань на стілець і подивись на себе у дзеркало, адже завдяки одній події ти став вище колони: якийсь молодий чоловік, родом з Руана, багатий, у віці двадцяти трьох років і т. ін. зібрався оженитися й ошчасливити цим шлюбом юну сімнадцятилітню дівчицю, красиву і т. ін., як одного разу несподівано він виявив у її робочому столі огидну книгу під назвою «Фанні» і створену якимсь Е. Фейдо! Скандал, крики, сцена! І шлюб через це не відбувся»⁷. Коментуючи цю, на думку Флобера, фарсову ситуацію, письменник пропонує кілька варіантів «покарання» – нагородити алюмінієвою медаллю, здерти з живого шкіру, четвертувати молодого буржуа, який не дозволив сімнадцятирічній нареченій на рівні офіційно виданого роману, тобто роману, який пройшов цензуру, хоча б трохи долучитися до проблем сексуального життя людини.

Така, надзвичайно смілива – ми маємо на увазі ставлення письменника до права кожної людини долучатися до сексуально-еротичних проблем – позиція Флобера має, на думку Сартра, протестний характер. По суті, драматичні події дитинства визначили те, що Сартр називає соціальною роллю Флобера.

Патографія Шарля Бодлера (1821–1867), проведена Сартром, не позначена якоюсь оригінальністю, якщо її порівнювати з патографією Флобера, але вона має протилежну спрямованість: Бодлер, за виразом Сартра, «зафіксований на матері»: «Злам» маленького Бодлера – це, безперечно, вдівство і другий шлюб занадто чарівної матері, але це також і властивість його власного життя, руйнування рівноваги, нещастя, яке переслідуватиме його до самої смерті»⁸.

Зазначимо, що Сартр стосовно Бодлера та Флобера висловлюється досить коректно, не занурюючись у ті здогадки чи плітки, які барвисто розкидані по працях інших, менш делікатних, літературознавців. Психоаналіз, засадами якого користуються й інші дослідники – у Франції це А. Лану, А. Моруа, – спонукає їх до більш ніж відвертих заяв, які підтверджуються лише частково, будуються на засадах аналогії, проте сміливо «мандрують» науковими публікаціями. Тема сексуально-еротичної закоханості Бодлера у власну матір дискутується досить відверто. Так само багаторічна дружба Флобера з родиною Мопассанів призведе

ла до думки, що Флобер – батько Гі де Мопассана. Підтвердження цього шукають як у схожості зовнішності цих письменників, так і у надзвичайно теплих зверненнях Флобера у листах до молодого Мопассана: «Ти правий, що любиш мене, молодий чоловіче, тому що твій старий тебе обожає»⁸.

Подібні екскурси в особисте життя видатних митців можна було б осудити з точки зору порушення певних моральних норм, проте психоаналіз цікавить не це, а те, що подібним неординарним родинним «плетивом» начебто можна пояснити або природу людської талановитості, або «вивести» стимули творчої діяльності, або пояснити причини психічних захворювань, зокрема, трагічну долю Мопассана, який закінчив життя в психіатричній лікарні. Водночас слід визнати, що ті глибинні, приховані конфлікти, що їх психоаналіз виявляє в родинних стосунках, певним чином пояснюють психічні зриви чи психічні хвороби, але жодним чином не пояснюють природу таланту чи стимули творчості. Ці компоненти творчого процесу живляться значно більшою кількістю причин, ніж ті, на яких наполягає психоаналіз.

Окрім Г. Флобера і Ш. Бодлера увагу психоаналітиків після фрейдівського періоду привернув видатний австрійський письменник Франц Кафка (1883–1924). Зазначимо, що життя і творчість Ф. Кафки неодноразово потрапляли в поле зору психоаналітиків, особливо після 1925 р., коли, вже після смерті письменника, було опубліковано його роман «Процес». Інтерес до письменника «підігрівався» і важкою формою туберкульозу, яка завчасно обірвала його життя, і складними стосунками з батьком, і заповітом, за яким слід було спалити твори письменника після його смерті. Проте наявна сьогодні патографія Кафки, – а її найбільш завершений варіант здійснений відомим канадським психоаналітиком Дарелом Шарпом, – спирається на певні, дещо нетрадиційні для психоаналізу витоки. Ми маємо на увазі той інтерес, який виявив стосовно австрійського письменника Е. Фромм у 1951 р., присвятивши Кафці цілий розділ у монографії «Забута мова». Нетрадиційність ситуації полягає в тому, що Фромм не став занурюватися ані у хворобу письменника, ані у конфлікти його особистого життя. Він виокремив один роман – «Процес» – і спробував пояснити його витоки і значення. Внаслідок цього, психоаналіз не стільки отримав патографію, скільки досвід тлумачення окремих кафківських сновидінь й символів роману. За визначенням Е. Фромма, роман «Процес» можна зрозуміти лише в тому разі, якщо сприймати його як сон – «тривалий складний сон, в якому зовнішні події, які відбуваються в просторі і в часі, висловлюють думки і почуття людини, яка бачить сон, у цьому разі – героя роману Йозефа К.»¹⁰.

Аналізуючи роман крізь призму «сон–сновидіння», Е. Фромм запропонував скоріше літературознавчу, ніж психоаналітичну модель розгляду цього твору. Проте він досить коректно провів думку про збіг «життя, що минуло марно» і у героя твору, і у автора цього твору. А така – морально-психологічна – установка вже дає змогу «відкривати» символи й значення, що її підкріплюють.

Як своєрідне звернення саме до Кафки звучить висновок праці Фромма: «Усе життя К. намагався знайти відповіді, вірніше, отримати відповіді від інших, а тепер він сам ставив запитання, і точні запитання. Тільки перед смертю завдяки страхові він зміг побачити, що буває на світі любов і дружба, і, хоч як це парадоксально, в той момент, коли він помирав, він вперше повірив у життя»¹¹.

Відштовхуючись від позиції Фромма, повноцінну патографію Ф. Кафки зробив, як ми вже зазначали, Д. Шарп у монографії «Незримий ворон (конфлікт і трансформація в житті Ф. Кафки)», опублікованій у 1960 р.

Хоча Д. Шарп вважає себе психоаналітиком нової орієнтації і поділяє не усі ідеї «класичного» психоаналізу, розробляючи патографію Кафки, він, на нашу думку, все ж наслідує Фрейда.

Своєрідним епіграфом до розгляду «Кафки-людини» і «Кафки-письменника» Д. Шарп обирає поняття «відчуження» та «самотність». Він, зокрема, пише: «Внутрішня ситуація Кафки полягає в самовідчуженні, тобто у втрачанні зв'язку зі своїм «іншим боком» незалежно від того, розглядати його як аніму чи тінь або як інший зміст позасвідомого. Відсутність такого зв'язку проектувалася на зовнішній світ, виливаючись у відчуження від свого оточення»¹².

Окрім відчуження, Д. Шарп значну увагу приділяє стану самотності письменника, який виявився «чужим» і у власній родині, що протягом усіх сорока років життя письменника намагалася тримати його «під каблучком». У Кафки стався гострий конфлікт з батьком, причини якого він відверто виклав у «Відкритому листі Батькові» – драматичному документі, зміст якого повністю відбивав окремі засади «едипового комплексу»; письменник ненавидів канцелярську роботу, якою займався через матеріальні нестатки; у нього не склалося особисте життя. Все це, на думку Д. Шарпа, примушувало Кафку «ховатися» у найпотемніші внутрішні бажання чи мрії і «витягувати» їх «назовні» у дивній, подекуди деформованій системі художніх символів.

Відчуженість і самотність – два надзвичайно складні морально-психологічні стани для будь-якої людини, – для письменника, який за специфікою своєї професії є «людиною з оголеними нервами», набувають відверто драматичного характеру. Д. Шарп – психоаналітик надзвичайно тонкий і уважний до персоналії, патографію якої він опрацьовує, – досить добре розуміє стан Кафки та специфіку творчого процесу, який він (Кафка) здійснює. Д. Шарп пише: «Становище Кафки в реальному житті було подібне до становища «героя» К. в його останньому романі «Замок»¹³. Зробивши таку багатозначну заяву, канадський психоаналітик пояснює свою позицію такими протилежностями у характері Кафки, як «його відчуття неповноцінності» і «одержимість досконалістю», його переконання у неможливості «заслужувати на дружбу та повагу» оскільки він не може жити відповідно «до власних надій та ідеалів Его». Те, що письменник не живе на рівні «Его», акцентує його бажання або необхідність жити на рівні «Воно». Звідси і формується той стан, який Шарп

стосовно Кафки називає «ставлення до себе "з підозрою"». У контексті означеного, Д. Шарп і «занурюється» – наскільки це можливо – у найпотемніші зрізи психічного життя Кафки і саме там шукає витoki художніх образів і символів його романів.

Право відстоювати такий механізм творчості, в процесі якої знищується межа між внутрішнім світом конкретної людини (письменника Франца Кафки) і зовнішнім світом, Д. Шарпові надає визнання самого Франца Кафки, якого постійно переслідував «незримий ворон». У щоденниковому записові від 17 жовтня 1921 р. письменник зазначає: «Я не вірю, буцімто є люди, чий внутрішній стан схожий на мій, проте я можу уявити собі таких людей, але щоб навколо їхніх голів увесь час літав, як навколо моєї, незримий ворон – цього я собі навіть і уявити не можу»¹⁴.

Патографії, як ми вже зазначали, сприймаються і оцінюються науковцями неоднозначно і, можливо, не всі митці, так би мовити, підлягають під патографічному аналізу. Проте певне спрямування теоретичних пошуків тих фахівців, хто займається проблемами художньої творчості, вони все ж визначають. Патографії також створюють певну модель творчої особистості, до якої – інші дослідники – мають змогу чи «додати» щось нове, чи, навпаки, «відняти» щось зайве. Поглиблене вивчення стимулів творчості того митця, патографія якого створюється дослідником, врешті-решт активно впливає на подальший розвиток певного виду мистецтва: у контексті нашого аналізу – це література. На цей феномен звернула увагу О. Оніщенко, проаналізувавши вплив творчості Ф. Кафки не лише на зміст і форму, а й на символіку літературного твору «Кафка на пляжі», автором якого є видатний японський постмодерніст Харуки Муракамі.

О. Оніщенко пише: «Образ *незримого ворона* виникає й на сторінках роману Х. Муракамі: його героя Кафку Тамуру супроводжує персонаж на ім'я Ворона, що в складному метафоричному світі японського письменника виконує важливі функції»¹⁵. Найперша й, на думку О. Оніщенко, найважливіша функція, зв'язує постмодернізм з добою романтизму завдяки «мотиву двійника». Стосовно постаті героя роману «Кафка на пляжі» таким «двійником» виступає реальний Кафка – видатний письменник. «Решту функцій, що їх виконує Ворона, – зауважує О. Оніщенко, – при першому наближенні визначити досить важко, так само як і функції інших персонажів, адже задля цього треба вийти на другий рівень діалогу, який Х. Муракамі «веде» зі знаковими постатями філософсько-естетичної думки ХХ ст.»¹⁶. Цими постатями стають: А. Бергсон (експерименти з пам'яттю), психоаналіз З. Фрейда (едипів комплекс і його похідні) та «діалог Х. Муракамі з К.-Г. Юнгом».

Аналіз причин запозичення японським письменником саме образу Франца Кафки, здійснений О. Оніщенко, цікавий і самоцінний сам по собі, проте він надзвичайно важливий щодо усвідомлення того філософсько-естетичного про-

стору, на який спирається сучасна література, і щодо розуміння значущості конкретних персоналій (в даному разі це Франц Кафка), за допомогою яких зберігається спадкоємність між початком і кінцем минулого століття.

¹ Сартр Ж. П. Проблемы метода / Жан Поль Сартр. – М. : Прогресс, 1994. – 234, [2] с. – (Библиотека журнала «Путь»). – С. 75.

² Там само. – С. 76.

³ Скальська Д. М. Естетичні виміри філософсько-антропологічних вчень ХХ століття / Д. М. Скальська. – Івано-Франківськ : Факел, 2003. – С. 87.

⁴ Сартр Ж. П. Произведение искусства / Жан Поль Сартр // Западноевропейская эстетика ХХ века. Некоторые направления западной эстетики. – 1991. – Вып. 1. – С. 16–26. – С. 24.

⁵ Левчук Л. Т. Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика : навч. посібник для студентів гуманіт. спец. вищ. навч. закладів / Л. Т. Левчук. – К. : Либідь, 2002. – 253, [2]. – С. 169.

⁶ Там само. – С. 170.

⁷ Флобер Г. Собрание сочинений : в 5 т. / Гюстав Флобер. – М. : Правда, 1956. – Т. 5 : Письма. – 499 с., [6] л. ил. – С. 193.

⁸ Сартр Ж. П. Проблемы метода / Жан Поль Сартр. – М. : Прогресс, 1994. – 234, [2] с. – (Библиотека журнала «Путь»). – С. 78.

⁹ Флобер Г. Собрание сочинений : в 5 т. / Гюстав Флобер. – М. : Правда, 1956. – Т. 5 : Письма. – 499 с., [6] л. ил. – С. 496.

¹⁰ Фромм Э. Человек для самого себя / Эрих Фромм // Психоанализ и этика / Эрих Фромм. – М., 1993. – С. 19–190. – (Библиотека этической мысли). – С. 292.

¹¹ Там само. – С. 298.

¹² Шарп Д. Незримый ворон: (конфликт и трансформация в жизни Ф. Кафки) / Дарел Шарп. – Воронеж : МОДЕК, 1994. – 127 с. – (Серия «Библиотека аналитической психологии»). – С. 84.

¹³ Там само. – С. 84.

¹⁴ Там само. – С. 8.

¹⁵ Оніщенко О. І. Художня творчість: проект неklasичної естетики : монографія / Олена Оніщенко. – К. : Ін-т культурології Акад. мистецтв України, 2008. – 229, [1] с. – С. 193.

¹⁶ Там само. – С. 193.