

ТРИ ПАРАДОКСИ МАРКІЗА ДЕ САДА В ДИНАМІЦІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО КУЛЬТУРОТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ

Оригінальні пошуки, що відбуваються сьогодні на гуманітарних теренах, засвідчують потужність та перспективність наукових розвідок. Це зумовлено низкою показових причин, серед яких ми хотіли б особливо відзначити постійне розширення бібліографічного спектру, що стимулює дослідницьку роботу і на методологічному, і на теоретичному рівнях.

Висуваючи на першу позицію методологічний параметр, ми прагнемо наголосити на його особливому значенні щодо сучасних інноваційних процесів, які, з одного боку – стимульовані активним використанням новітніх підходів, з другого – переосмисленням класичного досвіду. У цьому зв'язку показовим прикладом є біографічний метод, потенціал якого виявляв свої продуктивні наслідки, починаючи від доби Відродження (Дж. Вазарі), здобув «офіційний понятійний статус» в умовах ХІХ ст. (Сент-Бьов), потужно «працював» в умовах ХХ століття. Зауважимо, що у даному разі предмет нашого дослідження є не біографічний метод як такий, а можливості його застосування в гуманітаристиці третього тисячоліття.

Використання біографічного методу значною мірою стимульовано інтегративними процесами, що відбуваються сьогодні в естетиці, етиці, психології, культурології, мистецтвознавстві, де принцип наукового діалогу виконує свою продуктивну функцію. У цьому контексті потужну роль відіграє і літературний процес, в структурі якого останнім часом досить чітко простежується тенденція створення «біографічних хронік», що стають важливим фактологічним підґрунтям для теоретичного аналізу феноменів видатних особистостей і їхнього місця в історії культури. Саме таку функцію виконує твір Дональда Томаса «Маркіз де Сад», який сприяє осмисленню специфічного місця у європейському культурному просторі цієї неординарної персоналії. Його ім'я «стало символом всього гіршого у людській поведінці. ... основою назви психопатологічної категорії, до якої відносять вбивць, катів, тиранів» [3, С. 14].

Проте парадоксальність ситуації щодо постаті Донасьєна-Альфонса-Франсуа графа де Сада (1740-1814) полягає в тому, що безпосередньо чи опосередковано він пов'язаний із процесом культуротворення трьох останніх століть другого тисячоліття, а також стимулює інтерес до «божевільного маркіза» і на початку нової історичної доби. Ми зосередимо увагу на трьох найпоказовіших парадоксах життя та творчості де Сада, що, власне, і дозволили йому подолати просторові і часові культурні кордони.

Як відзначає у біографічній хроніці «Маркіз де Сад» Дональд Томас, «Жан-Батист, граф де Сад, і його дружина, Марі-Елеонора (батьки маркіза де

Сада – О.О.), належали до тих людей, на яких трималася французька монархія» [3, С. 18]. Маючи споріднення з Бурбонами-Корде, родина де Сад тим не менш особливо пишалася своїм іншим предком – Лаурою де Сад, котра пов'язувала їх з великим Петраркою, який оспівував її у своїх сонетах: «Навіть після ... смерті ... вона (Лаура – О.О.) залишилася кумиром поета, котрий підняв її до звання музи і богині, як вчинив з Беатріче його друг Данте» [3, С. 24]. Образ Лаури де Сад мав величезне значення для маркіза і досить часто виникав у його мареннях, фантазіях та сновидіннях, зокрема «вночі 16 лютого 1779 року йому уві сні з'явилася тінь Лаури (в цей період де Сад перебував у венсеннській в'язниці – О.О.) ..., вона підбадьорила його і покликала за собою до радощів Раю» [3, С. 157].

Значний фактологічний матеріал, який зібрано в творі Дональда Томаса, дозволяє реконструювати основні етапи «специфіки входження» маркіза де Сада (своїм графським титулом він не користувався ніколи) у європейський естетико-культурологічний контекст XVIII-XX ст. Безперечно, цій роботі бракує концептуальної чіткості і глибини теоретичного аналізу, вона хвибує на розпорошеність, проте її завдання, так само як і завдання праць спорідненої спрямованості, полягає в іншому: стимулювати інтерес науковців – представників різних галузей сучасної гуманітаристики – до цієї суперечливої постаті.

«Активне» життя (і в біологічному, і творчому плані) маркіза де Сада припадає на добу Просвітництва, філософські засади якого ґрунтувалися на ідеях пріоритету досвіду, антирелігійної спрямованості, паритету розумово-почуттєвого начала. Отже, світоглядний орієнтир, який формували у своїх сучасників теоретики Просвітництва (у даному разі французького), є цілком логічним для маркіза де Сада. Власне кажучи, він рухається у своїх діях і вчинках фактично у тому ж самому напрямі, що був визначений у концепціях Ш. Монтеск'є, Вольтера, Д. Дідро, П.А. Гольбаха, К.А. Гельвеція, Е.Б. де Кондільяка, але переводить просвітницькі ідеї у площину «тотального негативізму». Можливо, саме тут і бере свій початок перший – філософсько-естетичний – парадокс маркіза де Сада.

Щодо філософського виміру серед вчених французького Просвітництва де Сад чітко виокремлює постать Ж.О. де Ламетрі (1709-1751). З доробком філософа маркіз знайомиться перебуваючи у венсеннському ув'язненні, про яке пише своїй дружині Рене-Пелажі: «Запевняю вас..., що в'язниця – згубне місце. Самотність закріплює нав'язливі ідеї, і людина стрімко і неминуче змінюється» [3, С. 164]. Проте саме тут розпочинається процес інтелектуального удосконалення де Сада, який намагається ознайомитися із «Сповіддю» Руссо, працями Вольтера – хоча вони і не справляють на нього

враження – і врешті-решт відкриває для себе Ламетрі. Головна робота французького філософа «Людина-машина», підкреслює Д. Томас, справляє «глибоке враження на розум де Сада» [3, С. 165], але, на нашу думку, у даному разі слід зробити більш чіткий наголос і відзначити, що значною мірою ідеї Ламетрі виконали для маркіза функцію теоретичного підґрунтя його життєвих і творчих орієнтирів. Насамперед де Сада привертає загальний орієнтир поглядів філософа – матеріалістичний акцент на значенні психофізичного начала: «Позиція Ламетрі зближує його з позицією Кондільяка у вирішенні питання про значення і роль відчуттів у пізнанні людиною природи та власних засобів пізнання. *Пізнання розпочинається з відчуттєвого сприйняття, розгортається у сфері експериментального середовища, і ..., результати цього експериментування узагальнюються засобами розуму* (виділено мною – О.О.)» [1, С. 305]. У негативному вимірі цю концептуальну спрямованість Ламетрі де Сад інтерпретує безпосередньо: власний сексуально-патологічний досвід маркіза сублімується на сторінках його найбільш відомих романів «Жюстина», «Аліна і Валькур», «Жюльєтта», «Філософія у будуарі», «120 днів Содома, або Школа розпусти». Щодо останнього – чи не найбільш відомого і скандального твору – тут, так би мовити, особливо «продуктивно» чуттєве сприймання де Сада трансформується у площину літературної творчості. Йдеться про підсилення хворобливих марень маркіза його заточенням у в'язниці. На цю обставину звертає увагу Д. Томас, підкреслюючи, що «тема замкненого простору постійно присутня у його еротичних фантазіях, але ніде вона не виражена з такою силою, як у «120 днях Содома». Біограф де Сада категорично заперечує спроби інтерпретувати цей твір як наукове дослідження, оскільки його «цінність... – не в ньому самому, а в тому досвіді, що здобув де Сад, написавши його і виявивши власні уподобання». Проте головним стимулом створення роману, на нашу думку, став чинник біографізму, адже як відзначає Д. Томас ««120 днів Содома» є також щоденником особистих вражень» [3, С. 175-176].

Слід відзначити, що автор біографічної хроніки маркіза де Сада вдається до оригінального концептуального прийому, вибудовуючи показовий ланцюг видатних персоналій європейської культури ХІХ та ХХ століть, для яких камера-одиночка виконала функцію своєрідного «творчого каталізатора» – Оскара Уайльда та Жана Жене. На нашу думку, цей орієнтир містить значні можливості і може здобути оригінальної реалізації у процесі здійснення порівняльного аналізу трьох споріднених щодо стимулів і досвіду їх написання творів – «120 днів Содома», «Сповідь Редінгської в'язниці» та «Щоденник злодія», при аналізі яких варто проапелювати до яскравого

парадоксального образу Жана Жене – «святковість внутрішньої в'язниці».

Предметом теоретичного дослідження має стати й інший вимір першого – філософсько-естетичного парадокса де Сада. Здійснюючи його аналіз, слід підкреслити особливий інтерес до театру, що супроводжував маркіза протягом всього життя, здобувши врешті-решт неординарної реалізації. Ще у роки навчання у колежі Луї-де-Гран у юного де Сада «зародилася палка пристрасть до театру, яка залишиться у нього на все життя» [3, С. 46] і наприкінці здобула «медично-продуктивних» результатів у шарантонській лікарні. Слід також відзначити, що поряд із скандальними романами, які власне і зробили ім'я маркіза широковідомим, він постійно здійснював більш-менш вдалі спроби написання п'єс. «Проте, – відзначає Д. Томас, – якщо його романи ... про похмурий світ його alter ego, у п'єсах ми бачимо добропорядну іпостась де Сада. «Жана Лене, або Облога Бове» була написана де Садом, патріотом і трагіком; п'єса «Оксьєрн, або Нещастя розпусти» – де Садом-моралістом; а п'єси, подібні «Будуару, або Легковірному чоловіку», були просто... комедіями» [3, С. 166]. Сценічної реалізації драматургії де Сада здійснено не було (відомо, що маркіз неодноразово вів переговори з «Комеді Франсез» та з іншими театрами Франції), що зумовлювалося її низьким професійним рівнем, проте, на нашу думку, причина полягала в іншому. Навряд чи фахові критерії можна було застосувати і щодо літературної творчості де Сада. Причина популярності його романів, безсумнівно, була зумовлена їх кричущою скандальністю, яка була відсутня в п'єсах маркіза. Це дуже показовий момент, що вимагає більш детального коментування.

У контексті видової моделі мистецтва, розробленої теоретиками французького Просвітництва, простежується підвищена увага до феномена театру, що насамперед стимульована визнанням його виховної функції (Вольтер, Дідро). Навіть у загалом упередженому ставленні Руссо до виховного потенціалу театрального мистецтва визнається здатність театру впливати на формування смаку. Отже, «глобальний аморалізм» де Сада не міг знайти втілення в його п'єсах через неможливість реалізації на сцені, що власне і зумовило порушення маркізом принципу «чесності з собою». Реабілітувати де Сада-людину міг тільки де Сад-драматург, і саме тому він пише один із своїх найкращих творів – п'єсу «Діалог між священиком і помираючим».

Д. Томас відзначає її типово садистський фінал, але особливо наголошує на ідеї де Сада, яку він вкладає у вуста помираючого – «порок і добродієвість, злочинність і моральність є безглуздими у механічному світі». Таким чином, маркіз знову апелює до концепції Ламетрі, наголошуючи на

механічності процесу, на якому ґрунтується життя людини. Це дозволяє йому зробити висновок, що «заміною Бога є природа», а отже, «будь-які сексуальні бажання де Сада, навіть найбільш екстравагантні, ставали розумними і вірними» [3, С. 167].

Проте ми хотіли б звернути увагу ще на один принциповий момент, на якому Д. Томас не зосереджується, а можливо, навіть до кінця і не усвідомлює. Дослідник підкреслює традиційність сюжету, обраного де Садом – «сповідь на смертному одрі добродесного невіруючого, який зневажає підтримку і «забобони» релігії, що часто-густо траплялося у добу Просвітництва» [3, С. 166-167], але ніяк не співвідносить його із фактами біографії маркіза. Водночас принаймні один з них потребує особливої уваги. Фактично десять років розділяють п'єсу «Діалог між священиком і помираючим» (1781) та смертельний вирок маркізу де Саду і його слугі та однодумцю Латуру за низку скоєних злочинів: «Протягом серпня 1772 року справа де Сада і Латура була у всіх на вустах.... Відповідно до закону ... де Сада повинні були обезголовити на ешафоті, а плебея Латура кат мав удушити» [3, С. 125]. І хоча в цей час маркіз і його довірені знаходилися у безпеці, перебуваючи за кордоном, психологічне відчуття домоклова меча покарання, безсумнівно, залишило свій відбиток. Ситуація ув'язнення лише стимулювала ці спогади, які і знайшли свою реалізацію у «Діалозі між священиком» і помираючим».

Водночас навряд чи можна вважати театральний досвід де Сада однозначно невдалим. Надзвичайно широкого резонансу, що подолав навіть територіальні кордони і часові межі, здобув шарантонський період життя маркіза. Проте продуктивність аналізу зазначеної проблеми, на нашу думку, пов'язана з осмисленням третього парадоксу де Сада, що стане предметом окремого дослідження.

Значні сподівання маркіза де Сада щодо здобуття свободи були пов'язані з Великою французькою революцією. Д. Томас апелює у цьому зв'язку до показового факту – перебуваючи у зазначений період у Бастилії, «2 липня 1789 року він (де Сад – О.О.) піднявся на вікно своєї камери, що виходила на переповнену людьми площу. Зробивши рупор із шматка металеві труби..., він звернувся до великого натовпу ... і закликав... негайно взяти в'язницю штурмом. ... Через декілька днів натовп скористався порадою маркіза і взяв Бастилію» [3, С. 190]. Саме тут приховані витoki другого – суспільно-психологічного парадоксу де Сада.

Ще під час перебування у венсеннській в'язниці в опосередкованій формі маркіз міркує над проблемою революційних перетворень і відзначає, що «революціонери і радикали звинувачують королів та тиранів і

намагаються їх скинути, аби збудувати демократію чи народну республіку. Але, згідно з міркуваннями де Сада, після революцій настає тиранія іншого роду. Революції породжені старанно прихованою заздрістю до існуючого тирана» [3, С. 181]. Взагалі зазначена проблема могла стати предметом фахового аналізу для політологів, оскільки низка висловлювань маркіза де Сада з цього приводу відверто вражає своєю актуальністю. Проте нас цікавить психологічний вимір питання, що виявився рефлексією де Сада на суспільно-політичні процеси, які відбувалися в країні.

Головний парадокс ситуації полягав в тому, що пропагуючи «індивідуальне насильство», жорстоко і брутально експериментуючи у цьому напрямі, маркіз рішуче виступав проти насильства революційного: «Іронія долі – під час Революції де Сад-письменник міг би повернутися до своїх... сутінкових пристрастей і не тільки на папері, оскільки йому була надана можливість ... катувати велику кількість жертв» [3, С. 206]. У зазначений період де Сад стає головою революційного суду, але категорично виступає проти смертного покарання, що через деякий час стає головним приводом його звинувачень в антипатріотизмі.

Така специфічність позиції і вчинків маркіза дозволяють Д. Томасу зробити оригінальне припущення, що «революційний досвід де Сада і його відгук на кривавий революційний розгул» варто інтерпретувати як прагнення зобразити звірства у «Жюльєтті», аби «відвернути від них читача» [3, С. 208]. Можливо, у такий парадоксальний спосіб маркіз де Сад і запроваджував свою модель виховання, яка у наступні століття привернула до себе увагу провідних практиків і теоретиків культури, а отже – зумовила третій парадокс персоналії де Сада, що ґрунтувався на теоретико-практичному паритеті.

У шарантонській лікарні маркіз створює собі епітафію, яка містила в ознаки касандрівського начала:

О нем, несчастном человеке,
прохожий, помолись сейчас.

Он умер в муках в прошлом веке,
но в этом вновь живет среди нас [3, С. 257].

У цьому зв'язку ми хотіли б звернути увагу на оригінальний прийом, що свідомо чи позасвідомо застосовує де Сад – образ *цього століття*, в якому продовжує жити брутальний маркіз. Зроблений акцент дозволяє наголосити на позачасовому чиннику і підкреслити незгасаючу актуальність цієї суперечної постаті. Видається показовим, що аналогічний прийом було застосовано теоретиком футуристичного мистецтва Ф.Т. Марінетті, який, випускаючи у світ «Маніфест футуризму», датував його таким чином –

маніфест написано у цьому році. Проте серед послідовників та інтерпретаторів ідей маркіза де Сада футуристи не фігурують. «Список нащадків» ототожнюється з іншими іменами.

Але перш ніж зосередитися на проблемі модифікації поглядів де Сада у культуротворчому процесі ХІХ-ХХ ст., вважаємо за необхідне визначити ті персоналії, які впливали на літературні орієнтири маркіза і яких він сам вважав для себе професійними авторитетами. Це необхідно зробити ще й тому, що застосування такого підходу дозволить показати досить показові закономірності, зокрема на терені франко-англійського літературного діалогу.

Як відзначає Д. Томас, «серед авторів, книги яких були у нього у в'язниці, ми зустрічаємо Філдінга і Смолета. Він вважав Семюеля Річардсона, котрий виступав великим прибічником добродетності ... одним із кращих письменників» [3, С. 176]. Отже, на перший погляд, – знову ситуація парадоксу. Проте у даному разі пояснити її не так вже і важко. Інтерес, який виявляє де Сад до англійського роману зумовлений насамперед формальним канонам, що був запроваджений у європейську літературу саме англійськими письменниками, які здобули у цьому напрямі великого авторитету. Водночас у літературному процесі Англії відбуваються і досить провокаційні речі, на які, природно, маркіз не міг не звернути увагу. Він не просто зробив це, а певною мірою виступив їх інтерпретатором. Йдеться про скандально відомий твір Дж. Свіфта «Скромна пропозиція», канібалістичні ознаки якого чітко простежуються у романі де Сада «Жюльетта». Принагідно зауважимо, що цей орієнтир виявляє свої наслідки й у фільмі англійського режисера П. Грінвея «Кухар, злодій, його дружина та її коханець». Отже, входження маркіза де Сада в англійський культурний контекст відбувається як на рівні форми, так і на рівні змісту.

У свою чергу письменники Англії виявляють свій неприхований інтерес і повагу як до літературних експериментів, так і до самої персоналії де Сада. Цей процес розпочинає сучасник маркіза – В. Блейк, а згодом, вже в умовах ХІХ ст., активізує рух прерафаелітів: «Суінберн та інші прерафаеліти довели, що найбільш бунтівні голови... детально вивчили творчість де Сада» [3, С. 308]. Паралельно увага до постаті маркіза підвищується і у Франції. У даному разі показовим і симптоматичним видається вислів Сент-Бьова, який вважав, що «у сучасної літератури є два головні джерела натхнення: один очевидний, другий таємний. Це відповідно Байрон і де Сад» [3, С. 308].

Серед французьких письменників ХІХ століття, які визнавали вплив на свою творчість маркіза де Сада, – Г. Флобер, Г. де Мопассан, бр. Гонкур, Ш. Бодлер. Щодо останнього, то поява збірки «Квіти зла», засадничим

принципом якої стала ідея естетизації негативного начала у різних його вимірах, значною мірою була стимульована саме ідеями маркіза: «Слід постійно звертатися до де Сада, – писав Бодлер, – аби постійно спостерігати за родом людським у його природному стані і зрозуміти сутність Зла» [3, С. 318].

У своїй монографії «Художня творчість у контексті гуманітарного знання» [4] у підрозділі «Естетичне творчої особистості: досвід комплексного аналізу» ми здійснили спробу порівняльного аналізу етичних орієнтирів представників принципово різних за своїми естетичними засадами творчих угруповань – французьких натуралістів та англійських естетів, який дозволив виявити принципові перетини щодо визнання і виправдання аморальних чинників задля досягнення творчого прориву. Сьогодні, розмірковуючи над культурними парадоксами маркіза де Сада, можна припустити, що певною мірою його постать виконувала функцію своєрідного стимулу щодо відповідної спрямованості поглядів (а отже – і творчості) видатних представників європейської культури другої половини ХІХ ст.

Виокремлюючи імена «учнів диявола» у художній практиці, Д. Томас застосовує досить традиційний підхід, зосереджуючи увагу, по-перше, на літературному процесі, по-друге, пов'язуючи його насамперед з другою половиною ХІХ – початком ХХ століть. На нашу думку, це досить збіднює можливості аналізу, оскільки «вихід» маркіза у площину видів мистецтва виявився значно потужнішим, а часові переходи значно тривалішими. Регламентация обсягу статті не дозволяє нам здійснити більш детальний аналіз, тому ми обмежимося конспективним викладом своїх міркувань з цього приводу. Так, значні потенційні можливості пов'язані з вивченням кінематографічного досвіду інтерпретації де садівських ідей, що мав як безпосередній – «Сало, або 120 днів Содома» (реж. П.-П. Пазоліні), «Перо маркіза де Сада, так і опосередкований – «Велике жрання» (реж. М. Феррері) характер. Це пов'язано також з аналізом пошуків сучасних європейських письменників, зокрема Н. Фробеніуса – автора роману «Каталог Латура».

До списку «учнів диявола» поряд з практиками мистецтва Д. Томас зараховує і теоретиків, доробок яких так чи інакше асоціюється з персоналією маркіза де Сада. Але, на жаль, він не акцентує увагу на принциповому моменті, що власне і зумовлює вже виокремлений нами третій парадокс де Сада. За великим рахунком в історії європейської культури трьох останніх століть другого тисячоліття, а можливо, і більш тривалого проміжку часу, це єдина персоналія, котра, не маючи статусу професійного митця, з одного боку, здобула визнання та стала натхненником визнаних творців, з другого – стимулювала інтерес науковців (Крафт-Ебінг, З. Фрейд, І. Блох та

ін.) і як до психопатологічного явища, і як до експериментатора-психолога.

Ми свідомо облишимо у нашій статті здобутки згаданих вчених, оскільки останнім часом їхня спадщина занадто активно використовується у невідповідному контексті, що вже приховує загрозу вульгаризації, а іноді – і відвертого плагіату (це, зокрема, стосується наукової спадщини І. Блоха). Свою увагу ми зосередимо на аналізі тих концепцій, які не є пріоритетними в естетиці, психології, культурології, проте їх перетини з експериментами де Сада досить помітні. Повернемося у даному зв'язку до театрального досвіду маркіза, що припадає на шарантонський період його життя.

Як відомо психіатрична лікарня у Шарантоні дозволила де Саду досягти бажаної мрії – побачити сценічне втілення своїх драматургічних творів. Цей безпрецедентний випадок дістав різного тлумачення, що насамперед ґрунтувався навколо проблеми – чи ставив маркіз свої спектаклі із пацієнтами Шарантону, чи вони були лише глядачами? Наприклад, Д. Томас посилається на спогади очевидця тих подій кавалерійського офіцера І. де Колена, який відзначав факт участі у виставах переважно професійних акторів та актрис: «Використання спектаклю як терапевтичної дії насамперед обмежувалося його переглядом, а не участю в ньому. Сам де Колен мав сумнів щодо цінності подібних видовищ, вважаючи, що хвилювання, яке викликає вистава, скоріше збуджує, ніж заспокоює шарантонських божевільних» [3, С. 247]. З одного боку, використання спогадів де Колена є продуктивним моментом, оскільки дозволяє оперувати позицією очевидця щодо «кадрового» складу цих театральних експериментів, проте, з другого боку – досить дивним видається посилення Д. Томаса на думку непрофесіонала щодо медичної непродуктивності цих спектаклів.

Загальновідома висока оцінка шарантонських вистав маркіза де Сада, яка була надана представниками психоаналізу (зауважимо, що сам З. Фрейд та його послідовники орієнтувалися на факт участі у виставах пацієнтів психіатричної лікарні), що зрештою і стимулювало Петера Вайса до створення п'єси «Марат/Сад», повна назва якої – «Переслідування і вбивство Марата, подане артистичною трупю психіатричної лікарні у Шарантоні під керівництвом маркіза де Сада». Визнаний авторитет і популярність психоаналізу у вивченні проблеми садо-мазохістичного комплексу взагалі і його похідних зокрема дещо загальмували сучасних дослідників щодо більш широкої інтерпретації зазначеної проблеми. Це, наприклад, стосується теоретичного досвіду Джейкоба Морено, визнаний авторитет якого, насамперед у соціології, дещо загальмував можливості застосування його ідей в інших гуманітарних сферах. Зокрема це пов'язано із його теорією психодрами та її реалізації у «спонтанному» та «терапевтичному» театрах,

аналіз якої було здійснено у навчальному посібнику Л.Т. Левчук «Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика» [2]. Проте психодраматична концепція Дж. Морено передусім інтерпретується науковцями як похідна від методів класичного психоаналізу, тоді як, на нашу думку, об'єктивність аналізу вимагає урахування такої послідовності руху: маркіз де Сад – З. Фрейд – Дж. Морено.

Отже, продуктивний потенціал біографічного методу виконує потужну стимулюючу функцію щодо дослідницької роботи у галузі сучасної гуманітаристики, зокрема у процесі вивчення таких неординарних персоналій, як маркіз де Сад, вплив якого на європейський культуротворчий процес сьогодні вже не слід вважати парадоксом.

Література:

1. Історія філософії: Підручник / Ярошовець В.І., Бичко І.В., Бугров В.А. та ін.; за ред. В.І. Ярошовця. – К.: Вид. ПАРАПАН, 2002. – С. 301-307.
2. Левчук Л.Т. Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика. – К.: «Либідь», 2002. – 255 с.
3. Томас Д. Маркіз де Сад. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1998. – 340 с.
4. Оніщенко О.І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання. – К.: «Вища школа», 2001. – 179 с.