КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

На правах рукопису

ХАНДОГІНА Леся Леонідівна

УДК 18 (430) “19”

ЕСТЕТИЧНІ ПОГЛЯДИ ТОМАСА МАННА В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ НІМЕЧЧИНИ (ПЕРША ПОЛОВИНА XX СТОЛІТТЯ)

Спеціальність: 09.00.08 – естетика

ДИСЕРТАЦІЯ

на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук

Науковий керівник:

доктор філософських наук, професор

Левчук Лариса Тимофіївна

КИЇВ – 2004

З М І С Т

В С Т У П 3

Р О З Д І Л І. ФОРМУВАННЯ ТА ЕВОЛЮЦІЯ ЕСТЕТИЧНИХ ПОГЛЯДІВ ТОМАСА МАННА 18

1.1. Біографізм як методологічна засада дослідження 18

1.2 “Філософський епос” письменника 34

1.3 “Духовна ситуація часу” в творчості Т.Манна 45

Висновки до першого розділу 59

Р О З Д І Л ІІ. МІФОПОЕТИЧНИЙ ПРОСТІР У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ ТОМАСА МАННА 61

2.1 Неоміфологізм та “гуманізація міфу” 61

2.2 Особливості міфопоетичного світовідношення 75

Висновки до другого розділу 96

Р О З Д І Л ІІІ ЕСТЕТИКО–ХУДОЖНІ МОДУСИ ТВОРЧОСТІ ПІЗНЬОГО ТОМАСА МАННА 98

3.1. Музична парадигма авангарду: естетичний аспект 98

3.2. Роман “Доктор Фаустус” як зона перетину філософсько-естетичних позицій Ф.Ніцше та Т.Адорно 110

3.3. Естетичні погляди Т.Манна на межі класики та постклясики .. 135

Висновки до третього розділу 151

В И С Н О В К И 152

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 162

В С Т У П

Актуальність та доцільність дослідження. Сучасна естетична свідомість під впливом нових ідей та засобів художнього вираження помітно трансформувалася. Еволюція естетико-художньої сфери потребує не лише переосмислення естетичних категорій, введення у естетичний дискурс нових понять, пошуку принципово нових методологічних підходів, а й врахування класичного досвіду. В сучасному естетичному діалозі обговорюється низка кардинальних проблем, які пов'язані з уточненням предмету некласичної естетики, її співвідношення з філософією, теорією культури та художньою практикою. Естетико–художня культура і естетична свідомість ХХ століття вимагають багатоаспектного дослідження.

Українська естетична думка розвивається у контексті світової, передусім європейської, духовної історії і актуальним завданням сьогодення для неї є переосмислення та логічна реконструкція історії європейської духовності кінця XIX – першої половини ХХ ст. Адже трансформації, що відбулися у соціокультурному просторі цього складного періоду привели до глобальної переоцінки традиційних для європейської культури цінностей, перебудови філософсько-естетичних та художніх парадигм які окреслили проблемне коло і засадничі принципи естетики на початку нового тисячоліття. Сьогодні увага теоретиків зосереджена на тих конкретних працях, концепціях та точках зору, які вже пройшли випробування тривалим часом, набули хрестоматійних ознак, сприймаються як транскультурне і метаісторичне надбання. Творчість Томаса Манна належить саме до таких культуротворчих явищ.

Розширення предметного кола та проблематики естетичних досліджень робить актуальним завданням сучасної наукової думки повернення до естетичного дискурсу творчої спадщини видатного німецького мислителя, лауреата Нобелівської премії Томаса Манна (1875-1955) – письменника, філософа, художника, літературного та театрального критика, культуролога,

політичного діяча. Постать Т.Манна є знаковою для європейської культури. Всесвітня репутація Т.Манна – репутація письменника епохального, класика літератури XX ст. Це людина дивовижної працездатності та енциклопедичної освіченості, котра своїми глибокими дослідженнями європейської духовності зробила вагомий внесок у розвиток світової культури в цілому. Творча спадщина Т.Манна з очевидністю виявляє семантико-смислове поле естетики першої половини XX ст., вона вказує на основні процеси, що відбувалися у естетичній свідомості цього періоду. Творча спадщина Т.Манна вже давно набула світового авторитету, але в Україні довгий час залишалися майже незнаною, а його праці були недоступними для пересічного читача.

Естетичні погляди письменника у українській естетиці осмислюються вперше. Тому надзвичайно важливо об’єктивно оцінити їх місце в творчій спадщині Т.Манна, а також виявити зони перетину між естетичними, літературознавчими та мистецтвознавчими зрізами аналізу його творчості. Зауважимо, що естетичні погляди Т.Манна не можна розглядати як цілісну систему, а мова, скоріше, йде про теоретичні пошуки в сфері естетики, про міркування над широким колом естетичних проблем.

Дослідження естетичних поглядів Т.Манна дає можливість зануритися в систему культурних кодів того періоду європейської історії, в якому сформувалися нові принципи та орієнтири усіх напрямків сучасного суспільного життя: науки, політики, моралі, філософії, естетики. Звернення до естетичних поглядів та художньої практики письменника дозволяє розширити проблематику естетико–філософських досліджень, залучити нові джерела, співставити традиції вітчизняної науки з світовим досвідом. Аналіз поставленої проблеми дає змогу звернутися до новітніх теоретичних розробок сучасної вітчизняної та західноєвропейської науки, ввести в широкий науковий ужиток нові джерела.

Т.Манн не розробляв естетичні погляди у “чистому” вигляді, отож переважно доводиться спиратися на ідеї, що містяться у текстах неявно або дані

опосередковано. Хоча окремі його статті (“Гете та Толстой. Фрагменти до проблеми гуманізму”, “Про вчення Шпенглера”, “Страждання та велич Ріхарда Вагнера”, “Мистецтво роману”, “Достоєвський – але в міру”, “Філософія Ніцше у світлі нашого досвіду”, “Еротика Мікеланджело”, “Художник та суспільство”) і можна віднести до теоретико-філософських, проте вони становлять скоріше виняток, ніж правило. Отже специфіка даного дослідження вимагає вивчення першоджерел – романів, оповідань, новел, нарисів, роздумів, статей, критичних відгуків, листів, щоденників, інтерв’ю і виступів Т.Манна, критичної вітчизняної та зарубіжної літератури, яка присвячена аналізу та оцінці творчості письменника. Дослідницька увага звернена на конкретні приклади з мистецької практики письменника: розкриття та аналіз основних смислових площин трьох найвизначніших романів ХХ ст., у яких найбільш чітко висвітилися естетичні переконання письменника: “Чарівна гора”, “Йосиф та його брати” і “Доктор Фаустус”.

Тематична багатогранність творчої спадщини Т.Манна відбилася у широкому спектрі науково-дослідницьких студій, у яких аналізується його творчий доробок. Вивчення праць Т.Манна здійснюється не лише у різних ракурсах, а й у різних ланках європейської культури: естетики, філософії, літературознавства, мовознавства, психології, мистецтвознавства тощо. Необхідно зазначити, що більшість дослідників творчої спадщини Т.Манна в українській та російській науці – це літературознавці, які здебільше поділяють західноєвропейську традицію (Д.Борхмеєр, В.Етте, К.Харппрехт, К.Гюбнер, Г.Курцке, Д.Пратер, М.Райх-Раніцкий) і поєднують детальний розгляд творів письменника з висвітленням загальних тенденцій та закономірностей літературного процесу, досліджують особливості роману ХХ ст. (Ю.Абушева, В.Адмоні, Т.Сільман, С.Апт, Г.Варакіна, Н.Какабадзе, Л.Кецба, М.Кургінян, Я.Кучинський, Л.Мальчуков, Т.Мотильова, А.Русакова, Б.Сучков, А.Федоров).

Систематизуючи дослідження літературознавців можна виокремити два основних напрямки. По–перше, це надмірне акцентування на політичній

діяльності Т.Манна. В радянські часи більшість дослідників вважали, що наріжною проблемою творчості Манна є не естетика, а політика: “Томас Манн проявляє себе як стратег та як тактик політики” [220, с. 8]. З дослідниками, які приділяли увагу цьому аспекту (Л.Димерська “Томас Манн та Микола Бердяєв про духовно–історичні витоки більшовизму та націонал–соціалізму”; Є.Кніпович “Томас Манн про фашизм (Різні концепції “Доктора Фаустуса”)”; А.Русакова “Томас Манн в пошуках нового гуманізму”; А.Федоров “Томас Манн. Час шедеврів”; Т.Голл “Німеччина та Томас Манн”; Інгрід Гамм “Політична комунікація в інформаційному суспільстві”) дисертант не може погодитися: Т.Манн у різноманітних аспектах своєї діяльності залишався, передусім, письменником.

По–друге, – акцентування на окремих фактах його біографії, зокрема на сексуальній орієнтації Томаса, Клауса і Еріки Манн. Нам видається об’єктивною позиція Елізабет Манн, яка висловилася з приводу гомосексуальності свого батька Т.Манна: „Абсолютна неправда, те що пишуть та говорять про це. Звичайно, як у багатьох великих художників, у мого батька були бісексуальні тенденції. Але одна справа тенденції, естетичні за своєю природою, а інша справа – конкретний фізичний досвід, який деякі літературні критики намагаються приписати йому” [160, с. 5]. Тенденційним є і наголос на суїцидальному комплексі в родині Маннів. Дослідження такого роду часто носять популістський характер: Герхард Мерле “До проблеми гомосексуалізму Клауса та Томаса Маннів”; Регула Фрейтаг, Томас Гімальчук “Суспільство та суїцид”, Григорій Чхартишвілі “Письменник та самогубство”. Дослідники першого та другого напрямків часто йдуть хибним шляхом: твір мистецтва розкладається на складові, які не мають відношення до задуму автора, але є зручними для дослідника як засіб підтвердження його ідеї. У цьому підході форма та зміст художнього твору не виступають як єдність, увага в першу чергу акцентується на змісті, на теоретичному матеріалі, який використовував митець. “Серед причин, які породжують помилки в невірних інтерпретаціях та

критиці творів мистецтва, – слушно зазначає Т.Адорно, – найважливішою є змішання інтенцій – того, що художник хоче сказати – із змістом. ... Філологічні дослідження, рухомі інтенцією виявити зміст як дещо позбавлене протиріч, те, що конкретно можна побачити та відчути, які керуються тим, що з творів вони тавтологічно виймають те, що в них було вкладено раніше, – найбільш відштовхуючим прикладом цього є вторинна література про Томаса Манна" [5, с. 527].

На особливу увагу, на нашу думку, заслуговують праці С.Апта – відомого російського перекладача і літературознавця: "Читаючи листи Томаса Манна"; "Подвійне благословення" і біографія Томаса Манна. Крім романів та листів Томаса Манна він перекладав також Арістофана та Менандра, Есхіла та Платона. Крилатою стала фраза одного німецького професора, який сказав, що був байдужим до творчості Томаса Манна до того часу, поки не прочитав його у перекладі С.Апта, роботи якого несуть у собі досвід перекладу прози Т.Манна та багаторічні роздуми про класика німецької літератури XX ст. Він всебічно досліджує мову та стиль романів, їх композицію, ключові фігури.

Специфіка даного дослідження вимагає вивчення першоджерел, критичної вітчизняної та зарубіжної літератури, присвяченої творчості Т.Манна. Під першоджерелами розуміються романи, оповідання, новели, нариси, роздуми, статті, критичні відгуки, інтерв'ю і виступи письменника. У роботі використовувалися оригінали, зібрання творів в перекладі С.Апта, а також інші видання.

Аналіз філософсько–естетичних поглядів письменника не можливий поза вивченням його листів та щоденників. Точне число листів, написаних Т.Манном за його довге восьмидесятирічне життя, назвати неможливо. Якась їх частина була втраченою внаслідок еміграції письменника в 1933 р. з Мюнхена, де зберігався архів з листами, а також загибель архівів його адресатів в роки фашистської диктатури в Європі та під час другої світової війни. Втрачена частина була досить великою. Все ж тисячі листів збереглися, і з них

опубліковано біля двох тисяч. Найбільш широке їх зібрання було підготовлене Ерікою, донькою письменника, яка померла у 1969 році. Ця збірка вийшла у 60–ті роки та багато раз перевидавалася [262]. Крім того, існують окремі видання листування Т.Манна з якимось одним кореспондентом: з братом Генріхом, з німецьким літератором Е. Бертрамом, з австрійським філологом П.Аманном, з угорським істориком культури К.Кереньї, з письменником Г.Гессе, з швейцарським письменником Р.Фезі. З цього опублікованого німецькомовного матеріалу російською мовою було перекладено триста листів, які відобразили найбільш характерні аспекти епістолярної спадщини Т.Манна [8]. Пильна увага дисертанта до листів Томаса Манна пов'язана із відношенням самого письменника до своєї кореспонденції як до літературної пам'ятки. Наведемо прямі свідоцтва такої впевненості: "Ось я і написав Вам ще більш довгий лист ніж Ви мені. Надрукуйте його краще не відразу, а після моєї смерті", "Якщо будуть жити на світі наші нащадки, то цей лист залишиться для них" (лист до Едуарда Корроді від 29.09.1935 та лист до Теодора Адорно від 30.11.1945).

Література про Т.Манна у декілька разів перевищує його літературний спадок, а він нараховує понад десять тисяч сторінок. У останні роки до численних монографій, статей, спогадів про письменника і біографічних книг додалися три нові біографії, з яких найбільш детальна належить С.Фішеру – колишньому керівникові видавництва, з яким Т.Манн був пов'язаний усе життя. У 1995 році вийшла біографія Т.Манна обсягом 2250 сторінок, написана Клаусом Харпрехтом [256], а найкоротша за об'ємом біографія належить Герману Курцке – біля 700 сторінок [258]. Поява нової критичної літератури у першу чергу пов'язана з сенсацією останніх десятиріч – відкриттям щоденників Томаса Манна, які утворили корпус нових матеріалів. Це записи 1918–1921, 1933–1934 а також 1940–1955 років. Останній запис зроблено за три тижні до смерті письменника. Щоденники Т.Манна з надписом автора: "Літературної цінності не мають, нікому не відкривати раніш, ніж через 20 років після моєї

смерті” були віддані на зберігання у швейцарський банк. Публікація щоденників була розпочата видавництвом Фішер наприкінці 1970–х років.

Щоденники Т.Манна представляють з себе суміш особистісних зізнань, пристрасних психологічних самоспостережень, сублімацій внутрішніх проблем. Після публікації щоденників письменника у центрі досліджень біографів знаходиться гомоеротизм Томаса Манна (К.Харпрехт, Г.Курцке). Так, наприклад, Томас Манн – кумир відомого літературознавця Марселя Райх–Раницького, якого жартома називають “римським папою німецької літературної критики”. Після виходу у світ щоденників центральною темою статей та книг М.Райх–Раницького стає гомосексуалізм Т.Манна, місце еротики у житті та творчості письменника.

Відомо, що є творчі особистості, які повноцінно виявили себе і у художній, і у теоретичній сферах: Леонардо да Вінчі, Ф.Шіллер, О.Уайльд, Г.Гессе, В.Кандинський, І.Франко, В.Винниченко, О.Богомазов та багато інших митців. Естетична проблематика, яка привертала увагу Т.Манна, досить широка: від мистецтвознавчих розробок специфіки поезії, літератури, театру до роздумів про гармонію, міру, прекрасне, трагічне, комічне; аналізу художньої форми та художнього змісту, художньої ідеї та художньої умовності. Письменника цікавили проблеми психології мистецтва: художня творчість, художнє сприйняття, емпатія, здібність, талант, геній, натхнення, фантазія, творча уява. Він розмірковував над функціями мистецтва, соціальним замовленням, свободою та детермінізмом художньої діяльності, над проблемами елітарного та масового мистецтва. Томас Манн звертався до елементів структурного аналізу мистецтва: контексту, композиції, фабули, міфу, художнього часу та простору, метафори, символу. Розмірковував над проблемами культурного контексту, традицією, спадкоємництвом, новаторством. Він приділяв увагу методам та засобам естетичного виховання, розмірковував над функціями роману, як засобу виховання.

Аналіз естетичних поглядів Т.Манна обумовлює опрацювання не лише художньої, а й теоретичної спадщини письменника, зокрема його критичних статей. Діапазон тематики творів Т.Манна багатогранний і різноманітний. Сюди входять ґрунтовні дослідження німецької літератури, характеристика німецької національної вдачі, аналіз творчої спадщини видатних європейських діячів, виокремлення та розгляд різних культурно–історичних періодів. Серед його творчого доробку в галузі естетичної думки слід виділити й такі важливі за аналізом, тематикою дослідження та зібраним емпіричним матеріалом нариси, як статті “Більзе та я”, “Любек як форма духовного життя”, “Слово про Готфріда Келлера”, “Гете та Толстой. Фрагменти до проблеми гуманізму”, “Про вчення Шпенглера”, “Пам’яті Лессінга”, “Теодор Шторм”, “Гете як представник бюргерської епохи”, “Шлях Гете як письменника”, “Страждання та велич Ріхарда Вагнера”, “Мистецтво роману”, “Достоєвський – але в міру”, “Філософія Ніцше у світлі нашого досвіду”, “Бернард Шоу”, “Еротика Мікеланджело”, “Художник та суспільство”, “Слово про Чехова”, “Слово про Шіллера” – і це лише коротенький перелік праць Т.Манна, у яких досліджується процес зародження, формування та розвитку філософської культури у Німеччині і Європі. Статті та нариси Т.Манна присвячені художникам та філософам XVIII, XIX та XX століть: Лессінгу, Гете, Келлеру, Фонтане, Достоєвському, Ніцше, Фрейду, Толстому, Чехову, Шоу, Кафці та багатьом іншим.

На увагу заслуговують спогади братів письменника, Генріха Манна, Віктора Манна (роман “Нас було п’ятеро” [265]), дружини Каті Манн та дітей, зокрема Клауса Манна [260], Еріки Манн [259], Моніки Манн [261] і Елізабет Манн. Надзвичайно цікавою роботою є автобіографія Клауса Манна “На повороті. Життєпис” [112]. У ній Клаус Манн описує дитячі спогади, свої стосунки з батьками; дає критичний аналіз деяких літературних праць батька, висловлює щире захоплення такими літературними проектами Т.Манна як тетралогія “Йосиф та його брати” і роман “Доктор Фаустус”.

Також необхідно зупинити дослідницьку увагу на конкретних прикладах з мистецької практики письменника: розкрити та проаналізувати основні смислові площини трьох найвизначніших романів ХХ століття – “Чарівної гори”, “Йосифа та його братів” і “Доктора Фаустуса”, у яких найбільш чітко висвітилися естетичні спрямування письменника.

Розкриття філософсько–естетичних поглядів Т.Манна вимагає аналізу філософських, культурологічних та естетичних концепції, що вплинули на світогляд митця, сформували його світовідношення. Необхідно збагнути витоки конкретних ідей, логіку їх розвитку та трансформації у творчості Т.Манна; звернути увагу на їх особливості і окреслити перспективи розгляду. У світогляді письменника можна побачити вплив двох суперечливих напрямків, які він намагався синтезувати: письменник дотримувався гуманістичної традиції Гете та Шіллера і одночасно мав спільні переконання із Шопенгауером, Ніцше та Вагнером. Як джерела свого натхнення, Т.Манн називає творчість Толстого, Чехова та Достоєвського.

Т.Манн був особисто знайомий з філософом Теодором Адорно та використовував його теоретичні побудови у своїх романах, зокрема у “Докторі Фаустусі”: “Я знайшов у статтях Теодора Адорно артистично–соціологічну критику ситуації, дуже прогресивну, тонку та глибоку, вражаюче близьку до ідеї мого твору, у якому я жив і якому служив. Я сказав собі: – це той, кого я шукаю ... Я відкрив у собі, або знову відчув вже давню готовність привласнити все, що сприймається як своє власне, все, що має відношення до мене, до моєї справи. Думки, які зустрілися мені у рукописі Адорно, здалися мені надзвичайно знайомими, і тому я відчував душевний спокій, коли я варіював ними устами своїх героїв” [218, с. 228–229]. Отже, досліджуючи естетичні погляди Т.Манна, необхідно прослідкувати їх зв’язок з філософією Т.Адорно.

Українська естетична думка звертається до спадщини Т.Манна частіше як до прикладу з мистецького життя Європи початку ХХ ст. Це стосується, у першу чергу, підручників, посібників та словників. Вітчизняні естетики та

філософи частіше за все зупиняються на специфічних проблемах та не дають всебічного та концептуального аналізу творчості письменника, лишають осторонь його теоретичні напрацювання у сфері філософії та естетики.

Окрему увагу необхідно приділити дослідженням українського естетика В.Личковаха, у колі наукових інтересів якого – мистецтво авангардизму та постмодернізму, естетичні аспекти людського світовідношення, проблеми розвитку некласичної естетики в Україні. У ряді публікацій та у книзі “Від Фауста до Леверкюна: Вступ до некласичної естетики (Лекції з філософії сучасного мистецтва)” дослідник, аналізуючи ідеї західних та вітчизняних естетиків, намагається дійти до розуміння закономірностей виникнення та розвитку авангарду XX сторіччя. Перехід від класичного до модерного та постмодерного мистецтва у автора розкривається на прикладі формули “від “Фауста” до “Леверкюна” (Адріан Леверкюн – головний герой роману Т.Манна “Доктор Фаустус”). Фауст та Леверкюн, на думку дослідника, персоніфікують собою два етапи розвитку естетичної науки та мистецтва – класичний та авангардний. У цих образах втілюється “дух епохи”, світ людини певного культурно–історичного контексту: “Фігури Фауста та Леверкюна стають знаково–символічним кодом для побудови новітньої естетики, що ґрунтується на єдності класичних традицій та сучасних інновацій – естетики універсалізму як нового Ренесансу” [93, с. 13]. Дослідник оперує поняттями “мотив Леверкюна”, “Леверкюнівська душа”, “леверкюнівське начало культури”, за допомогою яких розкриває нові зрізи естетичної свідомості та шляхи культуротворення.

Проте у науковій літературі й досі відсутні систематичні естетико–філософські дослідження, у яких би увага зосереджувалась на розгляді естетичних поглядів Т.Манна й відповідно аналізувався внесок письменника у розвиток цієї науки. Тому дисертаційна робота присвячується розглядові творчої спадщини Т.Манна саме під таким кутом зору.

Розгляд міфопоетичного світовідношення Т.Манна зумовлює звернення до філософських та естетичних праць, у яких розглядається поняття “міф”, визначаються естетичні функції міфу, аналізується таке масштабне духовне явище як міфологізоване мистецтво (О.Потебня, О.Веселовський, О.Лосєв, Є.Мелетинський, О.Фрейденберг). Вивчення міфологізму сучасної літератури пов’язане з іменами Ю.Абушева, Я.Голосовкера, Ю.Давидова, Н.Какабадзе, Ю.Лотмана, Л.Мальчукова, А.Панченка, І.Смирнова, В.Топорова, Б.Успенського.

Суттєве значення у формуванні загальнотеоретичного підґрунтя дисертації мали дослідження українських фахівців О.Білого, В.Бітаєва, М.Бровко, Т.Гуменюк, Д.Затонського, С.Кримського, Л.Левчук, О.Оніщенко, В.Панченко, Я.Поліщук, Д.Скальської, О.Шульган та ін., роботи яких пов’язані з естетико–психологічним аналізом мистецтва.

Необхідно також звернутися до праць західних мислителів, які зберігають актуальне значення для сучасної філософсько–естетичної думки. Т.Манн був знайомий з більшістю робіт сучасних йому європейських філософів та естетиків, чимало з яких він згадує у своїх статтях. Це роботи Т.Адорно, Р.Барта, А.Бергсона, Р.Вагнера, Г.-Г.Гадамера, Й.Гейзинги, М.Еліаде, Ж.Марітена, Ф.Ніцше, Х.Ортеги-і-Гасета, А.Шопенгауера, О.Шпенглера, З.Фрейда, К.Юнга, К.Ясперса.

Досліджуючи естетичні погляди Томаса Манна, необхідно, на нашу думку, не лише систематизувати та синтезувати досягнення попередніх дослідників, а також знайти нові підходи до розкриття тих проблем, які пов’язані із естетико–художніми орієнтирами видатного німецького письменника.

Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконувалась в контексті інтегративної програми наукових досліджень філософського факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Об'єкт дослідження – творча спадщина Томаса Манна та її культурно–історичний контекст.

Предмет дослідження – естетичні погляди письменника в соціокультурному просторі Німеччини (перша половина ХХ століття).

Мета дослідження полягає в розкритті культурно-історичної динаміки естетичних поглядів письменника, в оцінці творчого доробку письменника в контексті європейської духовної культури в цілому та у визначенні теоретико-практичної значущості творчої спадщини митця, а також у з'ясуванні естетико-художньої специфіки новаторства Т.Манна, що передбачає як висвітлення загальних рис семантико-смислового поля естетики даного періоду, так і аналіз індивідуального ідейно-естетичного внеску письменника в естетичну свідомість ХХ ст.

Досягнення даної мети передбачає розв'язання низки взаємопов'язаних завдань:

- реконструювати становлення і розвиток естетичних поглядів Т.Манна, дослідити соціокультурний контекст творчості письменника;
- проаналізувати особливості філософського роману письменника, виокремити основні складові художнього методу Т.Манна;
- виявити основні риси міфопоетичного світовідношення в творчості письменника, визначити місце міфологічних та ритуальних моделей у художніх текстах митця ("Чарівна гора", "Йосиф та його брати", "Доктор Фаустус");
- проаналізувати полеміку Т.Манна з основними положеннями філософсько-естетичних концепцій Ф.Ніцше та Т.Адорно (на прикладі роману "Доктор Фаустус");
- дослідити естетико-музичну парадигму авангарду спираючись на творчість Т.Манна;
- визначити роль та місце творчої спадщини письменника в європейській духовній культурі і естетичній свідомості ХХ століття;

– обґрунтувати подальші перспективи дослідження естетико-мистецтвознавчих орієнтирів Т.Манна.

Теоретико-методологічною основою дослідження є загальнонаукові принципи об’єктивності та історизму, спираючись на який дисертант намагався уникнути однобічності, монологізму, та спрощення. Задля цього у процесі дослідження бралися до уваги точки зору багатьох українських і зарубіжних науковців та розглядалися різні аспекти естетичного процесу. Методологічна основа дослідження побудована на міждисциплінарному інтегруванні сучасних філософських, естетичних, літературознавчих, мистецтвознавчих, психологічних концепцій. У матеріалі дисертації також використано метод біографічного аналізу.

Осмислення естетичних засад творчості Т.Манна відбувалося за допомогою висвітлення взаємодії різних естетико–філософських напрямків шляхом виокремлення певних взаємовпливів, ретрансляцій та запозичень, а також за допомогою компаративного методу, який поєднує в собі синхронічний підхід з рухом “углиб”, у простір даної традиції чи культури. Вибрана метода аналізу творчої спадщини Т.Манна дозволила зосередити дослідницьку увагу на глибинних ідеях письменника щодо естетико–художніх парадигм на зламі XIX – XX ст.

Наукова новизна дисертаційного дослідження полягає у тому, що у роботі вперше в українській естетиці здійснено аналіз естетичних поглядів Т.Манна, які розглядаються в культурно-історичному контексті. Осмислено їх місце в творчій спадщині письменника, а також виявлено зони перетину між естетичним, літературознавчими, мистецтвознавчим зрізами аналізу його творчості. Новизна дослідження полягає і в тому, що, завдяки аналізу творчої спадщини Т.Манна, висвітлюються особливості європейського духовного і культурного процесу, визначається місце письменника в європейській духовній історії першої половини XX ст. та значення його естетико-художніх і теоретичних пошуків для розвитку культури взагалі.

Новизна одержаних результатів розкривається в наступних положеннях, які виносяться на захист:

– реконструйовано становлення, еволюцію, внутрішню диференціацію естетичних поглядів Т.Манна та узагальнення їх у специфічних авторських поняттях (“витримка”, “представництво”, “одухотворення”, “філософський роман”, “гуманізація міфу”, “тотожність особистості”), показано зінтегрованість творчості письменника у контекст сучасної духовної культури та її взаємозв’язок з соціокультурними процесами епохи;
– досліджено основні складові художнього методу та “філософського роману” Т.Манна, характерним моментом якого є свідоме осмислення власної творчості та присутність в ній філософсько-естетичної рефлексії як інтегральної частини твору;
– з’ясовано особливості міфопоетичного світовідношення письменника. Розкрито ідею “перевлаштування” або “гуманізації міфу” в центрі якої знаходиться розуміння гуманності як внутрішньої необхідної умови існування сучасного міфу;
– на прикладі роману “Доктор Фаустус” розглянуто вплив філософсько-естетичних концепцій Ф.Ніцше і Т.Адорно на творчість Т.Манна, який, водночас, виявив їхню внутрішню полемічність та тяжів до їх критичного переосмислення;
– розкрито естетичні аспекти музичної парадигми авангарду, основні принципи та тенденції: атональність, дисгармонія, девальвація антропоцентризму, гармонія дисонансів;
– аргументовано, що творча спадщина Т.Манна є транскультурним та метаісторичним феноменом, дослідження якого відкриває “білі плями” естетичної та художньої свідомості першої половини XX ст. і є важливим для подальшої розробки даної проблематики в сучасній українській естетичній думці;

– обґрунтовано евристичність дослідження Т.Манном неоміфологічної свідомості, визначення естетичних аспектів музичної парадигми авангарду, інтерпретацію естетико-філософського доробку Ф.Ніцше і Т.Адорно, психоаналітичне бачення мотивів творчої діяльності митця.

Апробація результатів дослідження здійснювалася шляхом відображення положень і висновків дослідження у 8 (восьми) публікаціях, з них 5 (п'ять) – у провідних фахових виданнях та у формі виступів на 4 (чотирьох) науково–практичних конференціях:

– Міжнародна науково–практична конференція "Обдарована особистість: пошук, розвиток, допомога". – Київ, 2002.
– Науково–практична конференція "Духовність українства". – Житомир, 2003.
– Науково–практичні конференції "Дні науки філософського факультету" (КНУ імені Тараса Шевченка). – Київ, 2002 та 2003.

Матеріали дисертації обговорювалися на науково–практичних семінарах для аспірантів філософського факультету, на засіданнях кафедри етики, естетики та культурології філософського факультету Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Структура дисертації обумовлена та визначена внутрішньою логікою розкриття теми дослідження, характером предмета, а також поставленою метою та основними завданнями дисертаційної роботи. Робота складається із вступу, трьох розділів (вісім підрозділів), висновків до розділів, загальних висновків і списку використаних джерел з 273 найменувань (з них 25 – німецькомовні). Повний обсяг дисертації – 185 сторінок (основна частина – 161 сторінки).

Р О З Д І Л І. ФОРМУВАННЯ ТА ЕВОЛЮЦІЯ ЕСТЕТИЧНИХ ПОГЛЯДІВ ТОМАСА МАННА

1.1. Біографізм як методологічна засада дослідження

Постать Томаса Манна, його естетико–художні погляди, є тим джерелом, при уважному ставленні до якого можна виявити і дослідити основні процеси, що відбувалися в естетичній свідомості на межі XIX – першої половини XX століть. В творчості цього письменника, класика німецької і світової літератури, знайшли своє втілення бурхливі естетико–мистецтвознавчі процеси перехідного століття, які вимагають глибокого аналітичного дослідження. Творча спадщина Т.Манна з очевидністю виявляє семантико–смислове поле естетики початку XX століття, вказує на основні процеси, що відбувалися в естетичній свідомості цього періоду.

Томас Манн (1875–1955) – всесвітньо відомий німецький письменник, лауреат Нобелівської премії. Цей письменник–мислитель – добре знаний й шанований в Європі: доктор філософії, почесний член багатьох наукових товариств. Проте українському загалу постать Т.Манна відома мало, хоча на Заході це надзвичайно популярний автор, чиї праці неодноразово перевидаються. На території Німеччини, Угорщини, Швейцарії, США діють численні наукові товариства, інститути, які досліджують творчу спадщину письменника. Зокрема у 2002 р. в Німеччині було закінчено зйомку трилогії режисера Хайнріка Брелера – біографічної кінокартини “Роман століття. Манни”. Головні її герої – Генріх, Томас і Клаус Манни. Фільм унікальний тим, що він художньо–документальний, тобто змонтований з ігрових епізодів і документальної хроніки, сценарій до картини писався протягом двадцяти років. Стрічка знімалася чотири роки і стала справжньою сенсацією: вона отримала дев’ять нагород, у тому числі Національну телепремію та премію “Еммі”.

Сьогодні в Україні посилюється інтерес до творчості Т.Манна. За останні роки за допомогою “Гете Інституту” в різних містах України було прочитано багато лекцій, присвячених творчості письменника, показано фільми, зняті за мотивами його творів, поставлено виставу в київському театрі Драми та комедії за оповіданням “Одержима” з народною артисткою СРСР А.Роговцевою у головній ролі.

У першому розділі дослідження ставилося завдання дати характеристику методологічним засадам дисертації, дослідити ґенезу естетичних поглядів письменника, розкрити основні дати його життя та творчості, дослідити особливості “філософського епосу” та “інтелектуального роману”, зв’язку літератури з філософією у творчості письменника, пролити світло на ті процеси, що відбувалися в культурному та мистецькому житті Німеччини кінця XIX – початку XX ст., відобразити проблеми зміни світогляду, зміни філософсько–естетичних орієнтирів у цей складний період – період “на межі”.

В центрі дослідження “Естетичні погляди Томаса Манна в соціокультурному просторі Німеччини (перша половина XX століття)” знаходиться феномен індивідуального, що вимагає залучення процедур біографічної реконструкції, звернення до контексту біографічного знання, яке дозволяє висвітлювати всі ті смисли та реалії, які неможливо зрозуміти поза урахуванням неповторної, унікальної ситуації. Кожне біографічне дослідження індивідуальності з необхідністю розкриває всю соціокультурну реальність, до якої вона належить. Реконструкція культурних значень, закодованих у формі особистих документів, архівних матеріалів, різноманітних свідчень не можлива без врахування соціокультурної, політичної, економічної реальності. Погляди письменника зазнають найрізноманітніших впливів, а саме (ідеологічних, соціальних, психологічних, політичних, моральних, естетичних) ці детермінації приховані і не мають рівноцінного характеру. Навіть сам митець не зможе вказати у повному обсязі на ті явища, які спричинили появу того чи іншого твору. Тому так важливе дослідження цілого, дослідження “контексту” або

“поля” мистецтва. Рівень цілісного пізнання суспільного життя є необхідним для естетичного аналізу природи художніх процесів. Реконструюючи ціннісно–смислові орієнтації індивідуума, дослідник зіштовхується з тим, що сфера індивідуального завжди передбачає діалогічне ставлення до себе. Індивідуальність не можна пізнавати так само, як пізнають фізичні закономірності; ситуація, в яку потрапляє дослідник, надзвичайно складна та багатомірна: необхідно увійти в світ іншої індивідуальності, перейнятися її смисловими та ціннісними орієнтаціями, уявити в усій повноті її просторово–часові виміри. Отже, досліджуючи естетичні погляди Т.Манна, необхідно співвіднести життєвий шлях письменника з смисловими та ціннісними константами певної культурно–історичної епохи.

Сучасна естетична наука орієнтована на сувору об’єктивність як самого дослідницького інструментарію, так і способу викладення. Необхідно зауважити, що дисертант мав справу з великою кількістю фактів, подій, свідчень, припущень, інтерпретацій емпіричного матеріалу, тому дане дослідження потребувало свого підходу, своєї методики пояснення. Звернення до естетичних поглядів Т.Манна вимагало залучення історичного, філософського, естетичного, психологічного, літературознавчого, мистецтвознавчого знань.

Історичний та біографічний методи – це основне джерело для детального опису “історії” окремої особистості. За допомогою біографічного методу соціокультурні зв’язки, певне світовідношення, естетичні, морально–етичні виміри художньої творчості, мотиви поведінки висвітлюються через точку зору конкретної людини. У культурно–історичному контексті частіше за все джерелом біографічних даних стають особисті документи (мемуари, записи, щоденники, сповіді тощо), або матеріали інтерв’ю та бесід. Особливість біографічного методу полягає в тому, що він дозволяє сфокусувати погляд дослідника на унікальних аспектах історії життя людини; він передбачає особистісний, суб’єктивний підхід до опису людського життя. В центрі уваги

дослідника опиняється не відсторонений опис подій, а ретроспектива подій з точки зору самої людини.

Дослідження, яке базується на біографічних фактах, дозволяє прийти до більш широких узагальнень, які стосуються культурних та соціальних подій. Одна з фундаментальних особливостей біографічного методу – його спрямування на відтворення історичної, розгорнутої в часі, перспективи подій. Використовуючи біографічний метод, дослідник стає і істориком, адже історія розкриває себе тут через розповіді людей про їх власне життя. Це відкриває додаткові можливості для перегляду офіційних версій історії і для співставлення цих версій. Біографічний метод спрямований на те, щоб представити суб'єктивний досвід людини через її власні категорії та визначення. Отже дослідник має у цьому випадку визначити, яку трактову подій дає суб'єкт, як він сам визначає ситуацію? І це важливіше, ніж те, чим ця ситуація є "сама по собі".

Сучасна теорія розрізняє біографію як опис і біографію як пояснення. Саме "біографія як пояснення" – це вимога вписати об'єкт у систему універсальних вимірів, спробувати виділити в ньому прояви всезагальних детермінант історичного, соціального та іншого роду – застосована дисертантом у процесі аналізу життя і творчості Т.Манна. Визначено, що необхідним фактором біографічного пояснення є встановлення причинно–наслідкових зв'язків, які обумовлюють поведінку людини, де в якості причини можуть виступати соціальний та історичний контексти, певні життєві обставини, психологічна акцентуація персонажу. Дисертант підкреслює, що образ сучасного біографічного тексту принципово змінився. Якщо раніше за ним закріплювалася жорстко визначена функція письмової фіксації життєвого шляху, то тепер мова йде про цілісне реконструювання індивідуальності, що вимагає не тільки відповідного зображення індивідуального, але й розуміння та пояснення цього феномену. Трансформація вимог біографічного методу щодо життя і творчості Т.Манна, що спиралася на праці біографів митця, спогади

дружини, дітей, друзів, листування та автобіографічні нариси, показала існування різних засобів розповіді, дослідницьких практик та інтерпретацій, які вимагають співставлення, порівняння, залучення опосередкованих джерел. Спираючись на власні враження в процесі вивчення джерел щодо життя і творчості Т.Манна, дисертант пропонує своє розуміння певних подій в житті митця, які безпосередньо вплинули на творчі пріоритети письменника. Біографічний метод дозволив майже по роках відтворити трансформації у творчості Т.Манна і, відповідно, прослідкувати процес формування та еволюції естетичних поглядів митця.

Естетико–художні погляди Т.Манна дозволяють розширити традиційні підходи у вирішенні широкого кола філософських та естетичних проблем, виявити їх нові аспекти, збагатити поняттєвий апарат естетики. При аналізі специфіки творчості письменника, його естетико–мистецтвознавчих поглядів дисертант намагався, щоб особливості характеру художника, його живий голос та просто людська позиція людини знайшли своє відображення на сторінках дослідження.

Світоглядні настанови Т.Манна, що відбилися як на його життєвому шляху, так і на естетико–філософських переконаннях, для багатьох близьких і далеких нащадків залишилися загадковими й незрозумілими. Але, мабуть, це і приваблювало до дослідження творчого та життєвого шляху німецького письменника–філософа багатьох учених, котрі, кожний на свій лад, давали досить суперечливі оцінки його творчості. Мабуть, жодний з відомих німецьких письменників XX ст. не дістав такої кількості взаємовиключних інтерпретацій своєї творчості, як Т.Манн. А між тим, творчій спадщині письменника, як і його життєвому шляху, властиві внутрішня єдність і цілісність, а не безсистемна хаотичність.

Для Т.Манна близька проблематика естетизації життя, прояви якої можна побачити в естетизмі О.Уайльда, Ф.Ніцше, М.Хайдегера, Е.Юнгера тощо. У російській культурі проблематика “життєбудування” з’явилася та закріпилася в

творчості символістів, які намагалися зняти бінарну опозицію між своїм життям та своєю творчістю і міфологічно ототожнити їх. М.Бахтін писав у своєму першому нарисі “Мистецтво та відповідальність”: “За те, що я пережив та зрозумів в мистецтві, я повинен відповідати своїм життям, щоб все, що було пережитим та зрозумілим не залишилося бездіяльним. Поет має пам’ятати, що у минулій прозі життя винна його поезія, а людина життя нехай знає, що в безплідності мистецтва винна його невибагливість і несерйозність його життєвих питань. Мистецтво та життя не одне, але мають стати в мені єдністю, в єдності моєї відповідальності” [11, с. 214]. Естетизація життя – це філософсько–естетична позиція, яка дозволяє перетворити власне життя у твір мистецтва і відповідає глибинним інстинктам та потребам художника. У цьому випадку певна культурна традиція, культурна епоха стає смисложиттєвою та смислостверджуючою, стає естетичним та етичним ідеалом.

Особисте життя німецького письменника мало надзвичайно сильний вплив на його мистецьку практику та теоретичний доробок. Погляди Т.Манна автобіографічні, глибоко емоційні і часто носять характер сублімацій його турбот та тривог. У романах письменника надзвичайно потужно виявляється евристичний потенціал біографізму. Мабуть, небагато на світі письменників, у яких би життя зливалося із словом з такою повнотою, як у Т.Манна, бо він був не лише художником, а й інтерпретатором, коментатором, істориком власної творчості. Якщо в молодості та на перших етапах свого творчого шляху Т.Манна ще розділяв у собі “художника” та “людину”, то з роками він все більше переймався усвідомленням обов’язку художника перед суспільством, підкреслював злитність місії письменника та людини. Після того, як Гітлер прийшов до влади, Т.Манн сказав: “Людина та письменник може говорити лише про те, що їй дошкуляє; криза світу стає кризою моєї роботи і життя, це в порядку речей, і я бачу в цьому ознаку того, що я живий” [218, с. 70].

Пауль Томас Манн народився в Любеку 6 червня 1875 року. Його родина декілька століть вела торгівельні справи та була однією з шанованих в місті.

Батько Т.Манна, Томас Іоганн Генріх Манн, був впливовим сенатором, який опікувався податками і уособлював у собі століття бюргерської працьовитості та добропорядності. Матір письменника, Юлія да Сільва–Брунс, мала португальсько–креольське коріння. В день народження Томаса один з друзів родини, який займався астрологією, склав гороскоп новонародженого, за яким, сприятливе положення планет обіцяло довге, щасливе життя та легку смерть. Т.Манн запам'ятав цей гороскоп і багато років поспіль дату свого народження зробив датою народження головного героя одного з романів – Йосифа. Письменник завжди багатозначно трактував числа та дати, пов'язані з власним життям.

Протягом написання роботи дисертант намагався осмислити стимули художньої творчості письменника, своєрідні "натхненники" творчого процесу. Особливо виразно проблема стимулів представлена в теоріях кінця XIX – XX ст., насамперед у психоаналізі, де стимул співвідноситься з "незадоволеними бажаннями", здатними сублімуватися з позасвідомого у сферу свідомості. О.І.Оніщенко в своїй праці "Художня творчість в контексті гуманітарного знання" залучає до обґрунтування стимулів художньої творчості концепції Ш.Монтеск'є, І.Тена, А.Бергсона, М.Нордау, К.Юнга, типологізує стимули за "зовнішніми" (територіальний фактор, расова приналежність, "колективне позасвідоме") та "внутрішніми" (біографізм, сновидіння, комплекс провини, антиципація, сексуальний потяг) ознаками, які впливають на творчий процес відповідно до індивідуальних особливостей митця. Спираючись на цю типологізацію, на досвід аналізу художньої творчості Т.Манна, на визнання письменника, що "патологія збуджує" і викликає "жвавий інтерес", дисертант вважає, що саме "внутрішні" ознаки є вирішальними факторами, що вплинули на творчість письменника.

Можливо, саме через змішане походження, у Т.Манна поєдналися риси європейця–німця з його буржуазною врівноваженістю, емоційною стриманістю, повагою до людської особистості і південна кров з її чуттєвістю, живим

розумом, пристрастю до мистецтва. Це суперечливе змішання північних та південних рис, прихильності до буржуазних цінностей та естетизму зіграло важливу роль в житті та творчості письменника.

З 1882 по 1889 роки Т.Манн навчався в “Прогімназії доктора Буссеніуса”, потім – у гімназії „Катаринеум”. У 1891 р. помер батько, було ліквідовано фірму та продано маєток. Матір Т.Манна з молодшими дітьми переїхала до Мюнхена, а Томас продовжував навчання у Любеку. У 1893 р. молодий письменник брав участь у видавництві журналу “Весняна буря”, в якому під псевдонімом Пауль Томас друкував свої статті та вірші. Згодом, залишивши гімназію, також переїздить до Мюнхена. Квартира, у якій мешкала на той час родина Маннів, знаходилася на Рамберштрассе. На тій самій вулиці і у тій самій квартирі пізніше Т.Манн оселить героя роману “Доктор Фаустус” Адріана Леверкюна.

У 1894 році в Лейпцігському журналі було надруковано першу новелу Т.Манна “Падіння”. Саме в цей час Т.Манн познайомився з філософією Ніцше, і це знайомство, як він сам зазначав, стало “фактом його біографії”. Надалі духовний вплив Ніцше у багатьох аспектах визначив естетико–художні позиції письменника.

З 1896 по 1898 р. Т.Манн із своїм братом Генріхом жив у Італії, яка стала для молодого письменника місцем усамітнення від родини та від звичного німецького побуту. Вона була “місцем, де можна було б сховатися від світу і без перешкод поговорити сам на сам з своїм життям, своєю долею”. З 1898 по 1899 р. письменник працював в журналі “Сімпліціссімус” і саме у цей час прочитав книгу А.Шопенгауера “Світ як воля та уявлення”. Згадуючи цю подію, Т.Манн говорив про яскраве емоційне враження, “сп’яніння” від прочитаного, порівнюючи свої почуття “з тим, що відчуває юна душа при знайомстві з коханням та сферою статі” [9, с. 85-86]. Головним критерієм у підході до шопенгауерівської філософії у Т.Манна була пристрасність, тоді як

філософія Ніцше була для письменника переживанням інтелектуальним. 1900 – рік військової служби, а вже у 1901 р. здійснене перше видання “Будденброків”.

1900–1901 – роки глибокої особистісної кризи: двадцятип’ятирічний письменник переглядає обраний ним шлях – шлях мистецтва. На початку свого життя, у довоєнну його частину, Т.Манн відчував себе, за його власним виразом, “між двох світів”. Під цим він розумів протиставлення “художник – бюргер”. Т.Манн все своє життя відчував глибоку провину перед батьком через те, що не продовжив сімейну справу, дозволив ліквідувати фірму і таким чином не виправдав сподівань родини. Одним з наріжних понять у творчості і житті Т.Манна було поняття “витримка”. Це поняття означало для письменника перш за все дисципліну в праці, обов’язок писати, виконувати кожного дня певну частину роботи, не дивлячись ні на фізичні недуги, ні на будь–які перепони. Це обов’язок “викладатися”, віддавати рукопису максимальну міру своїх сил. Т.Манн виміряв зроблене ним головним чином повнотою цієї віддачі. Таке відношення до своєї праці збереглося у нього назавжди. Кожний день був суворо регламентований: першу половину дня він присвячував рукописам, а другу – статтям та листам. Мабуть у цьому було щось заспокійливе для нащадка бюргерів. Ця відповідальність у виконанні своїх обов’язків пов’язувала художника з традиціями його родини. З часом, розуміння Т.Манном “витримки” змінилося. Він починає розуміти, що стоїцизм, дисципліна є не подоланням, а маскуванням занепаду. Мораль, яка зводиться лише до витримки та до стоїцизму, приречена до занепаду. Письменник доходить висновку, що дисципліна не може бути еквівалентом моральністі, що від дисципліни самої по собі лише один крок до темної стихії пристрастей, до загального розпаду, хаосу. Отже, Т.Манн змінює уявлення стосовно власної лінії поведінки. Він не вживає відтепер термін “витримка”, яким раніше позначав протиставлення художника буржуазному життю. З двадцятих років XX ст. Т.Манн не протиставляє себе бюргеру, а бачить у собі представника та

охоронця бюргерської культури – гуманності, відкритості світу, чутливості до вимог часу.

Свій розлад із середовищем Т.Манн переживав надзвичайно гостро. Він відчував соціальну непридатність своєї професії, сумнівався у етичній виправданості свого заняття літературою, розмірковував над відстороненістю мистецтва від звичайних людей та їх потреб. Т.Манн говорив про себе як про “бюргера, який випадково прийшов до мистецтва”, як про художника “з нечистим сумлінням”, який сумує за “живим, повсякденним, людським життям”. У листі до брата він писав: “Страшні депресії, з серйозними планами самогубства змінюються несподіваним та чистим душевним щастям. Отже у мені є не лише “іронія”, ще не все викривлено проклятою літературою. Література – це смерть. Не розумію, як можна бути у її владі і не ненавидіти її щосили. Останнє і найкраще, чому вона здатна мене навчити, це дивитися на смерть, як на можливість прийти до протилежності літератури, до життя” [218, с. 5]. Манн прагнув не до щастя, а до праці, він не довіряв насолоді та щастю і вважав їх непродуктивними. Письменник був переконаний, що неможливо бути водночас і художником, і щасливою людиною. Своїй нареченій він пише: “Ви знаєте, що як особистість, як людина я не міг розвиватися подібно до інших молодих людей, що талант часто веде себе як вампір – висмоктує кров. Ви знаєте, яким холодним, чисто репрезентативним життям я жив багато років; знаєте що багато років, важливих років, я ні в що не ставив себе як людину і хотів, щоб мене приймали в увагу лише як художника” [218, с. 10]. Отже молодий письменник вважає, що талант – річ зовсім нелегка, це не просто майстерність. Це – потреба, критичне уявлення про ідеал, незадоволення, яке лише через страждання народжує та вдосконалює свою майстерність. Внутрішнє опертя ідеям втечі від літератури та взагалі від життя, відчуття обов’язку, подолали сумніви та розчарування в мистецтві.

Тема складного взаємозв’язку знання та життя, мистецтва та життя простежується у “Тоніо Крегері” – першій новелі Т.Манна, яка мала гучний

успіх. Як і Гамлет, Тоніо приходить до висновку, що через свою витонченість він не здатний до дії – лише любов може врятувати його від моральнісного паралічу, який викликаний надактивною творчою діяльністю.

У 1903 виходить збірка новел “Тристан”, а у 1905 р. Т.Манн закінчує роботу над новелою “Фьоренца”. У цьому ж році він одружується та народжується його дочка Еріка, а у 1906 р. народжується син Клаус.

Дружина Т.Манна – Катя Прінгсгейм – була донькою відомого професора математики. Родина Прінгсгеймів вирізнялася серед найбагатших сімей Мюнхену. У їх будинку завжди збиралося вишукане товариство. Батько Каті був не лише багатим колекціонером, а й мистецтвознавцем, пристрасним прибічником музики Вагнера. У Томаса та Каті Манн народилося шестеро дітей, а в 1955 році цьому шлюбу виповнилося п’ятдесят років. Еріка та Клаус стали письменниками, Голо – відомим істориком, Мішель – професором, Елізабет сьогодні керує Міжнародним інститутом океанографії, який вона створила. Згадуючи про свого батька, Елізабет Манн говорила, що він був стриманою людиною, але не авторитарною. Т.Манн, за свідченнями Клауса та Елізабет, був уважним і люблячим батьком. Старших та молодших дітей Маннів відрізняв не лише вік: “Не лише різниця в віці майже в десять років, а й цілий культурно–історичний світ віддаляв старших дітей і двох менших – Мішеля та мене. Старші народилися та виросли у Німеччині, глибоко перейнявшись її мовою та культурою. Я ж раптово для себе в 14 років опинилася у вигнанні в Швейцарії, і мій духовний світ був більше пов’язаний з музикою, ніж з літературою” – писала Елізабет Манн [160, с. 5].

У 1909 р. виходить роман “Королівська величність” та народжується син Голо, а у 1910 р. народжується донька Моніка та завершує життя самогубством сестра Т.Манна Клара. З 1911 по 1912 рр. Т.Манн працює над новелою “Смерть у Венеції”. З 1913 р. письменник починає писати роман “Чарівна гора”. В 1914 році Т.Манн оселяється у власному будинку на Пошингерштрассе, друкує

статтю “Думки під час війни” та пише нарис “Фрідріх та Велика Коаліція”. З 1915 по 1918 р. письменник працює над книжкою “Роздуми аполітичного”.

Для багатьох письменників та філософів перша світова війна стала не лише військовою сутичкою, а спробою усвідомити призначення своєї нації та держави на світовій арені. Війну 1914 року Т.Манн називав “величною”, “глибоко порядною”, “народною”. Цю війну автор розглядав як боротьбу між “культурою” та “цивілізацією”. Культура, на його думку, це завершеність, стиль, форма, певна духовна організація світу. Культура може включати в себе магію, людські жертви, культи, інквізицію, процеси над відьмами. Цивілізація – це розум, просвітництво, спрощення, скептицизм, занепад. Т.Манн виходив з того, що мистецтво внутрішньо зацікавлене в прогресі та просвітництві, у перевагах “суспільного договору”, у цивілізації. На думку молодого письменника, мистецтво належить до таких первісних стихій життя, як релігія, статеве кохання та війна. З цього положення Т.Манн виводив тезу про схожість художника з солдатом. Письменник сприймав війну 1914 р., як війну культури проти цивілізації. У цих роздумах безперечно простежується вплив філософії Ф.Ніцше. Саме ці міркування стали причиною розриву між братами: Генріхом Манном, який закликав до миру, та Томасом, який все ж розумів внутрішню суперечливість своїх поглядів. З часом, його улюбленими виразами стануть: “Пізнай самого себе” і “Той, хто пізнав себе, ніколи не залишиться тим, ким був”.

Не лише Т.Манн, а багато інших письменників та філософів з надією сприйняли початок війни, вважаючи що вона стане поштовхом до утворення нової, більш досконалої культури. Серед них можна назвати Е.Юнгера, який говорив про “військове відродження”, А.Блока, якому здавалося, що війна “очистить повітря”, Ф.Сологуба та інших. У “Докторі Фаустусі” Т.Манн, описуючи початок Першої світової війни, підкреслює почуття піднесення, яке охопило Німеччину: “Війна була сприйнята як великий історичний акт, як радісний початок походу, відмова від повсякденності, звільнення від світового

застою, заклик до почуття мужності та обов'язку, – словом, як героїчне свято" [115, с. 391].

У 1918 р. у Т.Манна народилася донька Елізабет, а в 1919 – син Міхаель. Філософський факультет Боннського університету присудив Т.Манну звання почесного доктора філософії. Письменник продовжує працю над "Чарівною горою". 1922 – рік примирення з братом Генріхом. З 1922 по 1925 рр. письменник пише публікації до американського журналу "Дайел". Ці листи були відгуками письменника щодо літературного та мистецького життя Німеччини тих років. Т.Манн критикував книжку О.Шпенглера, яка тоді вийшла, писав про діяльність музиканта Бруно Вальтера, про творчість режисера Макса Рейнгардта, описував мюнхенські постановки п'єс Барлаха і Брехта. У 1923 р. помирає мати письменника, у 1924 р. виходить роман "Чарівна гора". Т.Манн починає працювати над романом "Йосиф та його брати". 1927 рік – самогубство сестри Юлії.

Погляди раннього Т.Манн близькі до естетизму 90–х років, але досить швидко над цим естетичним критерієм Т.Манн "вибудовує" етичний принцип. У центрі естетичних поглядів Т.Манна стоїть проблема взаємовідношення духовної культури та соціальної дійсності, яку письменник виражає через протиставлення двох груп понять: дух, споглядання, творчість, хвороба – життя, дійсність, здоров'я, щастя. Молодий Т.Манн знаходився під сильним впливом ідей Шопенгауера (дух як аскетичне подолання волі до життя) та Ніцше (дух як хвороба). У своїх ранніх творах Т.Манн розглядає дух як начало суперечливе, ототожнюючи при цьому життєспроможність з антидуховністю, а в соціальному плані – з агресивною буржуазністю ("Тристан", 1902 р.) або у кращому випадку з бюргерською посередністю ("Тоніо Крегер", 1903 р.). Але навіть в цей ранній період ми не знаходимо у Т.Манна ані заперечення "життя", як у Шопенгауера, ані екстатичного оспівування антидуховності життєвого начала, як у Ніцше. Критична оцінка як "життя", так і "духа" у їх розрізненості ("Тристан"), виражає потребу подолання цієї суперечності, хоча ця потреба

осмислюється молодим Т.Манном як нездійсненне “воління” (“Тоніо Крегер”, “Фьоренца”). Перелом в розгляді антитез можна прослідкувати у “Королівській величності”, де, на противагу шопенгауерівському аскетизму, проблема щастя та чеснот вирішується оптимістичним чином, але повною мірою здійснюється лише після Першої світової війни (есе “Гете і Толстой”, 1923 р. та “Чарівна гора”, 1924 р.), як вимога єдності протилежностей.

У 1929 році Т.Манн отримав Нобелівську премію з літератури. Слава при житті, – сказав він, коли приймав привітання в мюнхенській ратуші, – справа сумнівна. Ніхто з нас не знає, як він буде виглядати перед майбутнім, перед часом. У 1930 р. письменник подорожує Близьким Сходом. В 1932 р. бере участь у засіданнях, які були присвячені століттю із дня смерті Гете. У 1933 р. Т.Манн емігрує з Німеччини до Швейцарії. У Парижі він познайомився з російськими письменниками–емігрантами Іваном Шмельовим та Іваном Буніним. У цьому ж році виходить перший том тетралогії “Йосиф та його брати”. Другий том виходить в 1934 р. Письменник у перший раз відвідує США. У 1936 р. виходить третій том тетралогії “Йосиф та його брати”, а також починається робота над “Лоттою у Веймарі”.

З цього часу протиставлення “життя – дух” розуміється Т.Манном не як альтернатива, а як протилежності в їх єдності, які здатні до рівноваги, що є умовою перемоги гуманного начала і в творчості, і в житті. Це ідеал Т.Манна другої половини його творчого шляху, втілення якого він бачить в постаті Гете. На думку Манна, саме Гете втілив у собі єдність духовного та практичного начал (“Лотта у Веймарі”, 1939 р., ряд статей та виступів – “Гете як представник бюргерської епохи”, “Гете і демократія” та інші). З цією концепцією пов’язана і тетралогія “Йосиф та його брати” (1933–1943 рр.), де шопенгауерівський ідеал духовності і аскетизму, ворожості життя, висвітлюється через відверто іронічні мотиви (образ скопця Потифара), а протиріччя духовності і щастя, чистоти і життя знімаються в гармонічному образі мудрого та діяльно–життєспроможного Йосифа.

Поступово етика Т.Манна втрачає свій індивідуалістичний характер та звертається до широких соціальних проблем. Письменник пройшов через період консерватизму та націоналізму (“Роздуми аполітичного”, 1918 р.) і прийшов до утопії справедливого суспільства, де реалізується злиття духа та діяльності Це дозволяє говорити про історичний оптимізм Т.Манна. Для пізнього Манна протилежні вже не життя і дух, а дух гуманний та антигуманний. В статті “Філософія Ніцше у світлі нашого досвіду” (1948 р.) Т.Манн критикує Ніцше саме за його протиставлення духовного – життєвому, а життя – етиці.

Т.Манн зазнав сильного впливу романтичного світогляду і критично переосмислив його. Як межову ступінь вульгаризації ідей романтизму, Т.Манн сприймає “романтичне варварство” – фашизм (“Слово німця. Заклик до розуму”, 1930; “Німеччина та німці”, 1947 р. та інші). Аналізу світоглядних передумов виникнення націонал–соціалізму присвячено багато праць Т.Манна. Якщо говорити про ситуацію в якій опинився художник на початку ХХ ст., то одним з характерних моментів є те, що він потрапив в ситуацію повної свободи – був вільним від канонів, позбавлений орієнтирів та широкої аудиторії. Авторитет мистецтва на ті часи був вже не таким безумовним, як раніше. Т.Манн опинився віч-на-віч між двома полюсами: повної відповідальності та повної безвідповідальності (мистецтво вільне від догми та моралі). Європейське мистецтво кінця ХІХ – початку ХХ ст. передусім характеризується складністю та суперечливістю, надзвичайною динамікою, великою кількістю напрямків та течій. Цей час був позначений інтенсивними пошуками в сфері мистецтва. Головними темами роздумів естетиків, культурологів і художників були: “відповідальність художника”, “мистецтво для мистецтва і мистецтво для народу” (Ж.Марітен), “дегуманізація мистецтва” (Х.Ортега–і–Гасет), “вмирання мистецтва” (В.Вейдле) тощо. Мистецтво пройшло шлях від заперечення до руйнування, дегуманізації, деформації, деструкції. Отже, перед Т.Манном крім професійних та ідейних завдань стояло ще одне: протистояти

агресивним та дегуманізуючим тенденціям в самому мистецтві. В XX ст. художник більше, ніж просто митець, – він також і вчитель. Час розмежувань між людиною та творцем минув, виникла необхідність захищати гуманні цінності.

У 1938 році Т.Манн приймає пропозицію Прінстонського університету читати лекції та переїжджає у США. В 1939 р. виходить роман “Лотта у Веймарі” а у 1941 р. письменник переїжджає з Прінстона до Каліфорнії. Роботу над романом “Йосиф та його брати” було завершено у 1943 р. і з цього часу Т.Манн починає працю над романом “Доктор Фаустус”. У 1946 р. письменник переніс важку хворобу (рак легенів) та операцію. В 1947 р. було завершено роботу над “Доктором Фаустусом” та відбулася перша після війни подорож до Європи. У 1949 році Т.Манн вперше після еміграції відвідав Німеччину та виступав на гетевських святкуваннях у Франкфурті–на–Майні та у Веймарі. У цьому ж році закінчив життя самогубством син Клаус та помер брат Віктор, а в 1950 році помирає Генріх Манн. В 1952 році Т.Манн остаточно повертається до Європи. В 1955 р. письменник бере участь у Шіллерівських святкуваннях у Штутгарті та у Веймарі. Томас Манн помер в Цюріху 12 серпня 1955 року.

Отже, дослідження такого транскультурного феномену як творчість Томаса Манна, зокрема її естетичних вимірів, вимагає залучення принципів біографізму. Необхідність звернення до методу біографічного пояснення зумовлена тим, що саме цей метод дозволив досліднику відтворити соціальний, історичний і культурний аспект творчості Т.Манна, а також ціннісно–смислові орієнтації письменника та по роках прослідкувати формування і еволюцію його естетико–художніх поглядів.

Дисертант вважає, що самоаналіз митця (щоденникові записи, особисті архіви, листування, авторські коментарі до твору, теоретичні роботи) є потужним чинником осмислення феномена художньої творчості, та виокремлює ідею М.Бердяєва, що тільки література щоденників, автобіографій і спогадів проривається через об’єктивність до екзистенційної суб’єктивності. В

процесі опрацювання і осмислення джерел щодо життя та творчості письменника, було зроблено висновок, що великий вплив на життєві та творчі пріоритети письменника мало поняття “витримка” (дисципліна, обов’язок, стоїцизм) і розуміння власного життя та творчості як взаємоструктуруючих принципів.

1.2 “Філософський епос” письменника

Дискусії щодо статусу літератури та її взаємовідношення з філософією мають давню історію і викликають гостру полеміку в сучасному філософському дискурсі. В XIX і на початку XX ст. філософські пошуки характерні для всіх великих письменників. У літературних творах все частіше з’являється філософське начало, яке органічно вплетене у художню тканину. “Критикуючи кризовий стан сучасної культури, автори закликають орієнтуватися, як феноменологія і Кассірер, на “життєвий світ” індивіда, на першопочаткові очевидності донаукової, особистісної свідомості. Письменник дихає філософською атмосферою епохи, і не може бути від неї ізольованим”, – слушно зауважує російський літературознавець А.Колесніков у статті “Філософія і література: сучасний дискурс” [80, с. 12].

Дійсно, є такі письменники, у яких філософія поєднується з художніми формами слова: Л.Толстой, Ф.Достоєвський, Ф.Кафка, М.Пруст, Дж.Джойс, А.Сент–Екзюпері, Б.Шоу, Х.Л.Борхес, Г.Гессе, Х.Кортасар, У.Еко. У цьому переліку необхідно згадати і Т.Манна. “Прагнення “зробити літературу філософією” особливо виявилося у творчості зрілого Т.Манна. Так, внутрішня пружина розвитку сюжету романа “Чарівна гора” – це філософія часу. Сам Т.Манн вважав “Занепад Заходу” Шпенглера не трактатом, а “інтелектуальним романом”, де філософія і література злилися, і цьому сприяла філософська лірика Ніцше” [80, с. 15].

Розглядаючи проблеми взаємовідношення філософії і літератури у контексті європейської і американської традиції, М.Розанова відмічає, що в XX ст. межі літератури надзвичайно розширилися: “у сферу її інтересів входять

автобіографія і подорожні нотатки, роботи, які, з одного боку, відносяться до філософії літератури, а, з другого – до літератури і філософії, зокрема роботи Ж.П.Сартра, К.Уілсона, А.Мердок, де відокремити філософське від художнього неможливо. Ще є і роботи Лаку–Лабарта, Жан–Люка Нансі, де філософія постає не інакше як література і література як філософія" [202 с. 102].

Осягненню такого явища як філософія літератури, присвячено багато досліджень. Сьогодні існує дві точки зору на феномен літературної творчості. Перша була легітимована кантівськими роздумами, що література, як галузь мистецтва, знаходить мету сама в собі. Більшість довідкових видань сьогодні не розглядають проблеми взаємовідношення літератури та філософії, а розглядають літературу лише як естетичне використання письмової мови. Друга позиція відносно взаємодії літератури та філософії сформувалася приблизно в XIX столітті. Література розглядається тут не лише як суто естетичний феномен, а сприяє перетворенню існуючого ладу, відображає філософський погляд на світ. У російському "Сучасному філософському словнику" в статті під назвою "Філософія літератури" аналіз взаємодії літератури і філософії проводиться за наступними напрямками:

- Включення літератури як рівноправного компонента у контекст філософії того чи іншого мислителя (література у філософії). Представники: Д.Юм, А.Шопенгауер, М.Гайдеггер, Ж.–П.Сартр;
- співставлення філософії і літератури як двох автономних практик з метою виявлення їх спільних та відмінних рис (філософія і література). Представники: М.Гайдеггер, Ж.–П.Сартр;
- Спроби знайти філософські проблеми у літературних текстах (філософія у літературі). Представники: Дж.Сантаяна, М.Нусбаум, А.Макінтайр, Ж.Дерріда, Г.–Г.Гадамер, Г.Башляр та ін.

Німецькі романтики одним з пунктів своєї естетичної програми зробили "змішання поетичних і філософських уявлень", поєднання поезії з філософією. Проблема місця і ролі мистецтва в історико–філософському процесі,

починаючи з епохи романтизму, пронизує собою всю гуманітарну свідомість європейської культури.

Однією з найвпливовіших філософських та художніх течій, що позначилися на процесах розвитку художньої культури та формуванні напрямів західноєвропейської естетики був романтизм, який тривав в європейській культурі у межах останнього десятиліття XVIII – першої третини XIX ст. Романтизм досить довго розглядався як художній стиль чи сума художніх прийомів у літературі. Проте цей складний художньо–мистецький напрямок можна розглянути як певний цілісний світогляд цілого покоління, що виросло на ідеалах Французької революції. Романтизм, це складний та внутрішньо–суперечливий духовний рух, який, розпочавшись в Німеччині, знайшов подальше яскраве втілення у Франції, Англії, Італії та Росії. Своє найяскравіше розкриття він дістав у філософії та мистецтві. Романтичні ідеї набули свого розвитку в працях з естетики та філософії братів Шлегелів, Ф.Новаліса, Ф.Шеллінга, Ф.Шлейєрмахера. Романтизм вплинув на творчість Гельдерліна, Тіка, Гофмана, Водствора і Колріджа, Шатобріана. У літературі романтизм знайшов своє найширше розкриття у творчості Байрона, Гюго, Жуковського, Лермонтова, в живопису – у Жеріко, Делакруа, в музиці – у Вебера, Шумана, Вагнера. Ідеї романтизму вплинули і на творчість Т.Манна. Знайомство з ними було одним з перших глибоких естетичних вражень майбутнього письменника, який в своїх статтях, листах, романах, новелах та оповіданнях часто звертався до ідей романтизму, цитував твори романтиків, присвячував творчості окремих з них свої статті та доповіді.

Романтизм звертався до внутрішнього духовного світу людини, до людської індивідуальності, до потенцій особистості. Оскільки, на думку романтиків, реальна дійсність не дозволяла реалізуватися свободі індивідуальності, романтизм знайшов її у світі мистецтва. Отже, особливості романтичного мистецтва були обумовлені культом незалежної у своєму внутрішньому світі особистості і культом мистецтва як сфери свободи.

Важливе місце в естетиці романтизму займала іронія. І як світоглядна позиція, і як певний художній прийом, вона була діалектичним засобом розуміння світу. На основі романтичної іронії формувався настрій, притаманний і філософським, і художнім творам романтиків. Перейнявшись таким настроєм, можна з висоти оглядати речі, безкінечно підносячись над усім зовнішнім, включаючи сюди і особисте мистецтво, і особисті чесноти, і геніальність.

У зв'язку з дослідженням творчості Т.Манна, нас цікавить поняття "філософський епос", яке розроблялося в романтизмі і зустрічається вже в роздумах Гегеля про естетику, але засадничий характер воно набуло в дискусії, яка велася у німецькому та французькому романтизмі XIX століття. Прагнення до епосу у французькій літературі співвідносилося з ідеєю філософії людства. Французькі романтики поєднували філософію історії з міфом та літературним епосом, прагнучи досягти єдності філософії та поезії у поетичній філософії. В Німеччині початку XIX ст. література та філософія, міф та наукове мислення чітко розрізнялися. Романтики намагалися усунути цей традиційний для Німеччини розподіл між філософією та літературою.

Дослідженнями філософського епосу доби модерну займався відомий німецький філософ П.Козловські, який приділяв увагу тим типам філософії, які можна назвати поетичними: у центрі філософського розуміння дійсності повинна стояти поезія. П.Козловські відрізняє поетичну філософію та філософію, яка створює фікції. Під останньою він розуміє, наприклад, філософську систему Гегеля: "Для Гегеля не творення, а логічна робота поняття, діалектичне самовираження та самовипрацьовування ідеї взагалі в певну ідею стає принципом дійсності. Платою за витіснення пойесіс, принципу народження, творчості, роблення та поезії стає створення філософської системи, яка вигадує великий епос роботи поняття" [78, с. 43]. П.Козловські дійшов висновку, що витіснення з філософії поезії приводить до того, що філософія стає створенням фікцій. Проміжне місце між логіцизмом метафізичної діалектики Гегеля та формами поетичної філософії (платонізм,

патрістична теософія) займає гностицизм. У ньому, як і в міфі, народження стає принципом створення божественного світу, але на противагу міфу, походження божеств тлумачиться і як духовне породження думки. І хоча пойесіс творчості відступає на задній план порівняно з народженням ідеального світу, поезія тут не зникає повністю. Вся світова історія в гностицизмі представлена як єдина розповідь, як деяке ціле. Пізнання єдності світової історії є метою та змістом "гнозису". Ця єдність представляється як процес виникнення, падіння та порятунку світу та людини. Пізнання цього процесу є умовою звільнення від світового процесу. Погляди гностиків містять в собі як елементи міфу, так і поняття. Також вони є і історичним повідомленням. Отже, ознаки гностично–міфологічного системного мислення можна прослідкувати у романтиків у їх вимозі створення універсального синтезу теології, поезії, філософії.

Ранні романтики вважали, що синтез може бути досягнутий шляхом зняття відмінностей між поезією, філософією та теологією. Зокрема Ф.Шлегель, вимагав, щоб "прогресивна універсальна поезія" зруйнувала межі поезії та філософії. Поезія сама мусить стати філософією. Шлегель вважав, що вся історія поезії є довгим коментарем до короткого тексту філософії, що все мистецтво має стати наукою, а вся наука – мистецтвом. Поезія та філософія мають об'єднатися: філософія стає поетичною, а поезія філософською. Романтики вимагали знищення будь–яких меж між жанрами. Призначення романтичної поезії, за Шлегелем, полягає не лише в тому, щоб поєднати всі уособлені види поезії та наблизити поезію до філософії та риторики. Романтична поезія має розчиняти одна в одній поезію та прозу, геніальність та критику. Вона повинна надати поезії життєвості та духу спілкування, а життю та суспільству надати поетичного характеру. Універсальна поезія наповнить мистецтво серйозним пізнавальним змістом і привнесе йому гумористичне наповнення. Пізній романтизм (зокрема Баадер) усвідомив, що цей синтез може бути отриманий лише при поєднанні трьох підходів: поезії, філософії та релігії. Але таке поєднання не повинно виступати як єдина система.

Найбільш адекватною формою для універсального поетичного синтезу романтики вважали роман. Цей жанр поєднує поезію та філософію, усуває межу між художньою практикою та теорією, стає мініатюрним відображенням всієї літературної епохи, поєднуючи художнє осмислення з історичним. Роман опирається тотальному історичному опосередкуванню. Великий твір мистецтва (так само, як і міфічне) дозволяє відтворювати метафізичну, філософсько–історичну або економічну схему, він зберігає свою надісторичність. Роман поєднує у собі засоби поезії, епосу, щоденника. Поруч із засобами філософського аналізу епохи, йому підвладна площина надісторичного та надприродного.

Т.Манн не приймає розриву між філософською наукою та літературною уявою. Він звертається до філософських ідей, щоб підсилити художній зміст за допомогою філософської рефлексії. Для проникнення в суть та смисл історичної епохи Т.Манн, поруч із засобами філософії, користувався засобами поезії та міфу. Саме це поєднання – таланта письменника та філософа, вміння збагатити естетичну картину за допомогою міфу, дозволило письменнику відобразити смисл своєї історичної епохи. Романи Т.Манна представляють собою чудовий синтез оповідання, мови міфу, історичної розповіді, філософських та естетичних роздумів. Його твори справляють потужне враження, адже вони виходять за межі просто роману, оповідання, релігії, історії чи філософії: в способі бачення світу Т.Манном вони об’єднуються. Творчість письменника долає традиційне для Німеччини розмежування філософії та літературної уяви. Роман дає можливість проявитися філософським думкам, а абстрактні роздуми підсилюють літературний образ. Отже, творчість Т.Манна це постійне взаємопроникнення філософії та літератури.

Згадаємо, що одним з найвідоміших філологів, який досяг повного визнання серед філософів, був молодий професор Базельського університету кафедри класичної філології Ф.Ніцше. Саме він проголосив про повний розрив

з класичною традицією, що виявилося у відсутності системності, поетичності мови, своєрідності стилю, активному використанні міфологічних образів. Філософська теорія обґрунтовувалася ним як художній твір. По суті, концепцію Ніцше можна назвати філософсько–художнім відбитком ірраціоналізму XIX ст. У своїй промові “Гомер та класична філологія”, з положеннями якої був знайомий Т.Манн, Ніцше констатував, що сучасна йому класична філологія знаходиться у глибокій кризі. Філософ виділяє два начала філології: філологія як квінтесенція сучасного Ніцше історичного знання і філологія як педагогіка або, точніше, псевдопедагогіка, яка вбиває теперішнє минулим. Ці два начала доповнюють один одне і ведуть у глухий кут. Разом з цим вони ведуть в кут сучасне Ніцше покоління, бо саме філологія взяла на себе функцію виховання молоді. Під час виховання спрацьовує другій бік філології – як пригнічення сучасної людини історією, або, як наголошує Ніцше, – “класичною давниною”. Єдиний порятунок від деградації філологічного знання Ніцше бачить в його переорієнтації та переміщенні його центру з сфери історії до сфери філософії. Ніцше, словами Сенеки, проголосив кредо майбутньої філології: “Philosophia facta est, quae philologia fuit”, що можна перекласти як “Філософія – це те, чим філологія стала”. Ніцше зазначав, що будь–яка філологічна діяльність має бути включеною в філософський світогляд, у якому все дрібне та одиничне зникає як непотрібне і залишається недоторканим лише ціле і загальне. Отже, на думку Ніцше, філософія є єдиним порятунком для подальшого розвитку філологічного знання. Роздуми філософа відбивають той кризовий стан філології і культури взагалі, який сформувався в європейській культурній свідомості. Це положення підтверджується зверненням до мистецької практики. Як зазначалося, А.Чехов був одним з найулюбленіших письменників Т.Манна. Мотив сприйняття філологічної науки у Чехова дуже близький до ніцшеанського: Чехов у творі “Дама з собачкою” розмірковує про користь та вади любові до слова і приходить до висновку, що перспективним є і шлях до мудрості, і звільнення від “маси існуючих смислів і слів”. Не лише Т.Манн, а й Л.Толстой проводив

паралелі між А.Чеховим та Ф.Ніцше, мова йшла не про свідоме наслідування, а про незалежні лінії творчого розвитку, які характеризують соціокультурну ситуацію даної епохи.

Безперечно, що роздуми Ніцше та Чехова вплинули на статус слова у художньому світі Т.Манна, який опинився в ситуації "перехідної епохи", коли маса слів не встигала за швидкою зміною культурних смислів. Т.Манн зробив спробу подолати формальні структури та "готові" смисли. Слово Т.Манна це не повне висловлювання, а лише його видима частина, слово супроводжується більш значним мовчанням автора. На думку Бахтіна, така зміна статусу слова в культурі, відрив "слова" від "життя" є безумовною ознакою перехідної культурної ситуації.

Розмірковуючи над мистецтвом роману, Т.Манн називає роман найважливішим видом мистецтва кінця XIX – початку XX століть. Роман "багатий, як саме життя, безмежний як монотонне море, в один і той самий час грандіозний і точний, співучий та розсудливий; він не може задовольнитися єдиною деталлю, окремим епізодом, йому потрібне ціле, весь світ з його безмежними епізодами, і він зупиняється на кожному з них, ніби вони для нього надзвичайно важливі. У нього попереду безкінечний час, він – дух терплячості, вірності, чекання, повільності, яка зігріта любов'ю і тому дає радість, він – дух чарівної нудьги. Він не здатний почати інакше, ніж з першопричини всіх речей, і він не знає меж" [133, с. 276].

Роман письменника зазнав еволюції: від соціально–побутового реалізму ("Будденброки") до інтелектуального роману ("Доктор Фаустус"), виховного роману ("Чарівна гора") і роману–міфу ("Йосиф і його брати"). Термін "інтелектуальний роман" був вперше запропонований Т.Манном. У 1924 році, після виходу в світ роману "Чарівна гора", у своїй статті "Про вчення Шпенглера" письменник зазначив, що "історичний і світовий злам" 1914–1923 рр. з надзвичайною силою загострив в свідомості сучасників необхідність осягнення епохи, і це певним чином відбилося у художній творчості.

“Критично-філософська література, інтелектуальна есеїстка вийшли на перший план. Здійснилося те злиття критичної і поетичної сфери, яке почали ще наші романтики і потужно стимулювала філософська лірика Ніцше. Цей процес знімає межу між наукою і мистецтвом, вливає живу, пульсуючу кров в відсторонену думку, одухотворяє пластичний образ і створює той тип книги, який може бути названий “інтелектуальним романом” [142, с. 611-612]. До “інтелектуальних романів” Т.Манн відносив також роботи Ф.Ніцше і О.Шпенглера.

У світовій літературі жанр інтелектуального роману представлений не лише німцями – Т.Манном, Г.Гессе, А.Дебліном, але і австрійцями Р.Музілем та Г.Брохом, росіянином М.Булгаковим, чехом К.Чапеком, американцями У.Фолкнером і Т.Вулфом, та багатьма іншими. Але біля його витоків стояв Т.Манн.

Цікаво, що жанр роману обіймає значне місце у сучасному філософському дискурсі. Так, М.Нусбаум в своїх працях стверджує, що філософський дискурс має бути збагачений і розширений шляхом включення у нього жанру роману, оскільки він вдаліше і глибше відображає складності життя, ніж теорія: “Коли ми досліджуємо наше життя, багато що заважає нам виправити наше бачення, існує безліч мотивів залишатися без зору та слуху. Роман, просто тому, що це не наше життя, ставить нас у більш вигідну з точки зору сприйняття моральну позицію і показує нам, на що було б схоже заняття цієї позиції в житті” [202, с. 101].

Однією з істотних рис німецького “інтелектуального роману” є його прагнення до всеохоплюючої системності, замкненості. Т.Манн багато разів називав себе “духовним сином дев’ятнадцятого століття”. Він мав на увазі ту школу, яку пройшов, критично засвоюючи філософію Шопенгауера та Ніцше, своїх літературних вчителів, передусім Гете та Толстого, а також характерні для XIX століття ідеї романтизму та реалізму, прагнення до великих масштабів, до великих творів, до монументального, яке, як це не дивно, поєднується з

пристрастю до дрібниць, до психологічних деталей. Якщо згадаємо епос про Будденброків, то саме цей твір викликав подив у видавця своєю монументальністю, і, як він сказав у листі до автора, анахронічним обсягом. Те саме можна сказати про інші романи письменника – “Чарівну гору”, тетралогію “Йосиф та його брати”, “Лотту у Веймарі”, “Доктора Фаустуса”).

На відміну від німецького, австрійський роман втілив у собі характерні риси австрійської філософії. Відносність, релятивізм, незавершеність, асистемність (роботи Е.Маха, Л.Вітгенштайна) – це, власне, і риси австрійського літературного інтелектуалізму (роман “Людина без властивостей” Р.Музіля). Отже, прямо, а частіше опосередковано, на літературу безперечно впливає тип національного мислення, який формувався століттями.

Філософська рефлексія у німецьких романістів не претендувала на науковість. Її наявність в творах несла передусім естетико–художній смисл.

У своїй статті “Мистецтво роману” Т.Манн висловлює думку, що роман має дві характерні риси: об’єктивність і іронія. Мистецтво епосу або мистецтво роману – “аполлонійське мистецтво”. Роман постійно тримає дистанцію стосовно всіх речей, адже він має цю віддаленість за своєю природою. Аполлон, за Т.Манном, це Бог дистанції, об’єктивності і іронії. Завдяки своїй об’єктивності, зміст роману майже безмежний і виражає зміст і смисл самого мистецтва. Роман є і змістом мистецтва, і одночасно його критикою. “Роман є поглядом мистецтва, інакше кажучи, погляд з висоти свободи, спокою та об’єктивності, без будь–якого моралізаторства” [133, с. 277]. Під “іронічним об’єктивізмом епосу” Т.Манн розуміє власне внутрішню критику, але не як знущання та байдужість, а як “іронію серця” – “це велич, яка відчуває прихильність і любов до малого” [133, с. 278].

Письменник вважає епос і роман надзвичайно близькими формами: у епосі він бачить архаїчний праобраз роману. У своїх роздумах Т.Манн часто користується поняттями “роман” і “епос” як тотожними. “Епос – епізод величі. Таких не було в світі драми чи лірики, бо порівняно з епосом ці світи малі та

скоростиглі. Епічний твір – диво людської праці, у яке вкладається безцінні скарби життєвого досвіду”[133, с. 279].

Основний принцип роману, на думку Т.Манна, – це принцип заглиблення у внутрішнє життя. Цей принцип близький до думки А.Шопенгауера, який вважав, що основне завдання роману не лише в тому, щоб розповісти про масштабну подію, а й в тому, щоб зробити цікавими дрібні епізоди і факти. Т.Манну властиве генералізоване, збільшене зображення людини. Але зображення внутрішнього світу людини у Манна істотно відрізняється від психологізму інших письменників, адже його інтерес полягає не в висвітленні таємниці прихованого внутрішнього життя, як це було у Толстого і Достоєвського, не в описі неповторних особливостей психіки людини, як це властиво австрійським письменникам (А.Шніцлер, Р.Шаукаль, Ст.Цвейг, Р.Музіль, Х. фон Додерер). Герой Т.Манна виступає не лише як особистість, не лише як соціальний тип, а як представник роду людського. Так, Леверкюн є показовим образом для ХХ ст., він представляє собою не певний характер, не психологічний портрет, а є, як вірно зазначає В.Личковах, персоніфікацією „духу епохи”, знаково–символічним кодом.

Отже, Т.Манн вважає роман найважливішою художньою формою своєї епохи, “втіленням душі сучасної людини”. Це положення роману обумовлене його внутрішнім демократизмом, його перейнятістю соціальними і психологічними проблемами. Роман, на думку письменника, найбільш повно виражає епоху, а романіст є сучасним втіленням художника взагалі. (Цю думку можна зустріти і в роботах Ніцше). Роман є домінуючою формою мистецтва на зламі століть і основна його роль випадає на критичне відношення. Письменник має перейти від “безсвідомої творчості” до “творчої свідомості”. Тобто Т.Манн розглядає роман, як новий етап “критики”, яка прийшла на зміну етапу “поезії”. Роман – це демократичне вираження творчої свідомості.

Як вже зазначалося, ідеї романтизму вплинули на творчість Т.Манна і знайшли свій подальший розвиток у його філософсько–естетичних роздумах.

Особливу увагу письменник приділив дискусії, яка точилася навколо проблем, пов'язаних з поняттям "філософський епос", з взаємовідношенням літератури і філософії. Т.Манн дійшов до висновку, що роман є тією мистецькою формою, яка відповідає поняттю "філософський епос". Отже, художня діяльність, на думку письменника, є самостійним модусом філософування. "Філософський епос" виконує в межах тієї чи іншої культури не лише філософсько–світоглядні функції, а й евристичні, адже роман приносить в філософську рефлексію новий смисловий момент і не втрачає при цьому специфіки самого мистецтва. Роман, переконаний Т.Манн, є найважливішою художньою формою мистецтва початку XX століття і втілює в собі одночасно як зміст мистецтва, так і його критику.

1.3 "Духовна ситуація часу" в творчості Т.Манна

Творчість Т.Манна тісно пов'язана з катастрофами, які зазнала німецька та європейська культура і які спіткали німецьку історію на початку XX ст. Це природно, адже кожний великий художник завжди перейнятий духом свого часу та причетний як до його надбань, так і до помилок.

Т.Манн, не дивлячись на акцентування на своєму німецькому походженні та на своїй "протестантсько–бюргерській природі" ("мій світ у суспільному відношенні – патриціанське громадянство, а у духовному – індивідуалізм протестантського внутрішнього життя, з якого вийшов колись виховний роман" [218, с. 34]), аналізуючи духовну ситуацію свого часу, не обмежувався Німеччиною. Навпаки, говорячи про національну катастрофу своєї країни, він розглядав не лише внутрішні духовні та історичні події, а аналізував їх у контексті всієї європейської історії. Т.Манн не був європоцентристом, але, у першу чергу, його цікавила європейсько–християнська культура. Описуючи тогочасний перебіг подій, він зазначав: на той час, "так мало означають державні кордони, що великою мірою Європа представляє собою деяке духовне ціле" [218, с. 47].

У своїй роботі "Філософія у німецькому духовному житті" В.Віндельбанд описує ту соціокультурну ситуацію, яка склалася на початку XX ст. у

Німеччині. Цей опис багато в чому збігається з баченням ситуації Т.Манном: на перше місце виходить прагнення до дії, відчуття життя. Інтелект перетворився на засіб волі, практичне життя колосально розширилося та увібрало у себе найкращі духовні сили. Була втрачена радість від духовної творчості, повага до теорії. Не визнавалася цінність знання заради нього самого. Знання мусило легітимувати себе тим, що воно могло дати практично. Була втрачена довіра до філософсько–естетичної системи освіти, яка передбачала, що кожний індивід, керуючись історичним мисленням, має навчатися самовихованню, що індивід виростає як індивідуальність з традицій, внаслідок чого набуває самостійності. Довіра до традиції була втрачена, а історія відчувалася як тягар: “саме тепер, коли ми, німці, почали творити історію, ми нічого не хотіли знати про неї”. Відбулася переоцінка цінностей, внаслідок якої на першому місці опинилася дієздатність волі. Найважливішою основою для підсилення відчуття життя стало розширення соціальних рамок: маси вступили у історичний рух. Не було ще епохи, говорить Віндельбанд, коли індивід до такої міри приймав би участь у суспільному житті: “Ми втратили те, що власне тільки і складає у всі часи культуру і історію: життя особистості” [40, с. 25].

Клаус Манн – син Т.Манна, – розмірковуючи над долею Європи, вважав, що для європейського духу властива діалектична напруга, постійна гра конкуруючих між собою націй, саме це є джерелом енергії, сили та стійкості Європи. Клаус Манн приходить до висновків, що кожна європейська нація мала історично обумовлений шанс протягом пари десятиліть бути домінуючою в європейському калейдоскопі, але ця домінанта певного європейського компоненту ніколи не мала абсолютного значення: інші елементи ніколи не виключалися повністю, вони також зберігали активність та впливовість, завжди слідкували за рівновагою сил. К.Манн бачив причини кризи європейської культури в тому, що одному з її компонентів вдалося привласнити собі на якийсь час безумовну гегемонію над усіма іншими. Це привело до розпаду цілого: “Гармонія Європи заснована на дисонансах. Закон, іманентний

структурі, суті європейського генія, заперечує тотальну “уніфікацію” континенту. Привести Європу до одного знаменника – до німецького, російського чи американського, “уніфікувати” Європу, – означає Європу вбити. Щоб не загинути, Європа має виконувати подвійний постулат: зберігати та поглиблювати європейську єдність, та одночасно зберігати живими різноманіття європейських стилів та традицій” [112, с. 209].

Один з найяскравіших творів, в якому була дана суспільно–політична панорама гітлерівської Німеччини, – це роман К.Манна “Мефістофель. Роман однієї кар’єри”. Це роман про митця, який засвоює етику нацизму, його духовне зречення приводить до втрати найкращих людських якостей та взагалі індивідуальності. Ідеї цього роману перегукуються з ідеями новел Т.Манна та з ідеями роману “Вірнопідданий” Генріха Манна, брата Т.Манна, де показано кризу культури, розлад між художником та суспільством, визрівання екстремістських та націоналістичних тенденцій. Родина Маннів знаходилася у самому центрі морально–соціальної кризи, кінця якій не передбачалося. Головне відчуття того часу – невизначеність. Все навколо змінювалося, руйнувалося, втрачалися будь–які орієнтири. “Цивілізація, з якою ми познайомилися в двадцяті роки, здавалася позбавленою рівноваги, мети, волі до життя, приреченою до занепаду та до загибелі” [112, с. 131]. І далі: “основні поняття моралі – де мені було їх знайти серед загальної метушні та корупції? Чи моя провина, що я був народжений в вік моральної та соціальної анархії? Європа, особливо Німеччина на початку двадцятих років була одночасно виснажена та хворобливо весела. Не порозуміння хотіло це виснажене суспільство; набагато більше воно хотіло забути теперішні злидарства, жах перед майбутнім, колективну провину…” [112, с. 134]. Так писав про свій час Клаус Манн. Крізь його роздуми постійно проривається відчуття приреченості, трагічний мотив.

Самогубства в родині Маннів (дві сестри Т.Манна – Карла та Юлія, брат дружини Т.Манна – Ерік, син – Клаус Манн, друзі родини – Стефан Цвейг,

Ернст Толлер та інші) на ті часи не були фактом поодиноким, більш того, можна говорити про епідемію самогубств в першій половині XX ст. серед німецьких (та європейських) письменників які не витримали еміграції, жахів війни, не бачили виходу з кризи європейського духу (Макс Альсберг, Вальтер Беньямін, Сімона Вайль, Ернст Вайс, Альфред Вольфенштейн, Вірджинія Вулф, Йохан Клеппер, Кальдер Ольден та багато інших) [232].

Перехід від суто естетичних та мистецьких проблем до проблематики загальнонаціональної, загальнолюдської супроводжувався зацікавленням міфом, як зосередженням людського досвіду, як перевіреною часом формою розповіді про природу та людину. Два найвизначніших твори другої половини життя Т.Манна – тетралогія “Йосиф та його брати” і роман “Доктор Фаустус” – є переосмисленнями давно відомих міфів: стародавньої біблейської легенди про Йосифа Прекрасного та німецької легенди про мага та чорнокнижника Фауста.

Аналізуючи крах гуманістичних цінностей ліберальної Європи, Т.Манн розглядав нацизм та більшовизм наслідком цієї загальноєвропейської кризи. Письменник вважав і нацизм, і більшовизм тоталітарними режимами, суттю яких є диктатура, терор та антигуманізм. Як вже зазначалося вище, Т.Манн на початку свого життя дотримувався аполітичних позицій, але з часом він побачив, що сама по собі гуманістична культура та її державно–політична форма – демократія – не зможуть встояти проти фашизму. Розмірковуючи над тим, чому фашизм став політичною реальністю, Т.Манн у першу чергу звертається до російського більшовизму, адже саме у ньому він вбачає одну з причин виникнення націонал–соціалізму в Німеччині.

Т.Манн з надзвичайною цікавістю та любов’ю ставився до російської літератури. Письменник зазначав духовну спорідненість російського і німецького народів. Він підкреслює їх спільну властивість: критичне ставлення до західної політичної культури та до її духовних цінностей, а також присутність в світоставленні обох народів ідей архаїки, міфологічних тематик, філософії життя. Але крім спільності між німецьким та російським народами,

Т.Манн бачить і їх відмінності: німецький дух стоїть ближче до християнства, тоді як Росія має “первісно–язичницьку” суть.

Які ж причини занепаду європейської культури, які причини виникнення нацизму та більшовизму? Ми маємо звернутися до того, як розуміли свою епоху ті мислителі, філософи, яких Т.Манн вважав найбільш впливовими для свого часу, – передусім мова йде про Л.Толстого та Ф.Ніцше. Вони пророкували виродження європейської цивілізації, її занепад, констатуючи величезну негативну роль в історії людства християнської церкви. Ніцше не визнавав ніякої модифікації релігії, а принципово заперечував християнство, проголосивши смерть християнського Бога: “Я називаю християнство єдиним великим прокляттям, єдиною великою внутрішньою порчею, єдиним великим інстинктом помсти, для якого жодний засіб не буде достатньо отруйним, низьким, – я називаю його єдиною безсмертною, гидкою плямою людства” [189, с. 692]. Ніцше вважав, що були Боги, які сприяли життєвій силі, ідеї існування, це арійські Боги, які набагато перевершували Бога християнського. Він звинувачує християнство у загибелі арійських цінностей, в тому, що християнство стояло на заваді в появі сильних особистостей, таких, як Цезар Борджіа, особистостей, які були здатні володарювати та нав’язувати світу свою волю. На погляд Ніцше, відсутність таких людей приводить світ до декадансу та занепаду. Для філософа вся інтелектуальна історія Європи, починаючи з Сократа, – це шлях до нігілізму, і основна причина цього – християнство, яке вбило Бога життя.

Отже, Ніцше звинувачує в настанні епохи декадансу та нігілізму християнізацію Європи. Т.Манн, навпаки, бачив причини кризової культурної та духовної ситуації в недостатній християнізації Європи – і більш того – у дехристиянізації. На думку Т.Манна, дехристиянізації сприяла реформація церкви. Над цією темою письменник розмірковував у “Докторі Фаустусі”. “Ліберальне Богослов’я”, яке виникло внаслідок реформації, і яке пізніше втілював Вольф, відстоювало думку, що все з необхідністю мусить

перевірятися розумом, бо це наріжний камінь мудрості. XIX ст. оголосило застарілим у Біблії усе те, що не слугувало “моральному виправленню”, інші догми визнавалися помилковими і приносилися у жертву. Саме це “богослов’я” відібрало церкву та релігію у людини, відібрало те нове, що могло б прийти їм на зміну. За Т.Манном, “богослов’я” – історична даність, і як така, вона є перехідною. Письменник говорив про реформаторів як про “глашатаїв відсталості та посланців нещастя”, він вважав, що людство було б позбавлене від нескінченного кровопролиття та страшного самознищення, якби Мартін Лютер не змінив церкви. Трагедія європейців полягала у тому, що “було повернено до життя те, що сходило до могили”, у тому, що в релігійні сфери було допущено розум, внаслідок чого з`явилося богослов’я – “сумнівна наука, що складається з самих компромісів”. “Ліберальне богослов’я” зводить релігію до ідеї гуманності та розчиняє властиві духу релігії екстатичність та парадоксальність в водянистий, прогресивний етицизм ... Але чисто богословська позиція слабка, так як її моралізму та гуманізму не вистачає розуміння демонічного характеру людського життя” [115, с. 95].

Цих думок притримувався не лише Т.Манн. Так думали В.Соловйов і Ф.Достоєвський. Так, Соловйов говорив про антихристиянські настрої, які породили слабкість духовного життя європейської спільноти. Саме занепад християнства, на думку Соловйова, приводить до декадансу, заперечення розуму та врешті решт до кінця історії. Ідеї Ніцше про повернення дохристиянських часів, його переконання, що співчуття неварте поважаючої себе людини, а мораль придатна лише для рабських натур, що людства немає, а є лише раби та господарі, що останнім дозволено все, а перші мають слугувати їм як знаряддя, – ці ідеї стали дуже популярними в Європі як дещо оригінальне, свіже. У той час, як Соловйов не вірив в привабливість цих ідей для інтелектуальної та духовної еліти Європи, Т.Манн відразу почав застерігати людство проти мрій про варварство та омолодження культури. Він відчував, що

ця спокуса виявиться дієвою, спостерігаючи, як розгорталися події на його батьківщині.

Про цю прихильність до зла, про право людської натури на злочин, говорив ще Ф.Достоєвський, який передбачав, що традиційна мораль буде переможена. Ми поділяємо роздуми Ф.Степуна, які, на нашу думку, дотичні до трактування філософії Ніцше Т.Манном. Як зазначав Ф.Степун, Ніцше (йдеться про письменника–ідеолога, а не про німого страдника) – артист, естет, язичник; його найзначніша книга – “Воля до влади”; найбільша думка – “надлюдина”, найпристрасніші почуття – захоплення від самодостатньої замкненої особистості та презирство до мас. Його неправда і правота в тому, що він може залишатися правим лише до тої пори, доки він трагічний, самотній та незрозумілий. Будь–яка спроба популяризації його знищує. Ніцше, розгаданий Шпенглером та перетворений на настільну книгу для “расистів”, які стверджують, що Німеччина не перемогла тому, що вона надала перевагу Христу, а не Вотану, – жахливий своєю чорною реакційністю. У статті “Філософія Ніцше у світлі нашого досвіду” Т.Манн пише, що Ніцше, це не просто філософ – це діагноз часу, діагноз історичної хвороби, або хвороби європейської історії та зазначає, що прийнятий Ніцше ідеал найвищої сили та життєвої міцності, ідеал естетичної величі, насправді був створений варварством. Цей ідеал знаходив та знаходить прибічників передусім серед людей слабких, які не в змозі протистояти привабливості ідеалів, які проголошуються образом цього напівбога – напівзвіра. Ніцшеанська людина, на думку Т.Манна, – лише ідеалізований образ фашистського вождя, але сам Ніцше не несе моральної відповідальності за виникнення фашизму, бо не Ніцше створив фашизм, а навпаки: Ніцше був створений фашизмом, а у своєму філософуванні він лише вловив та відмітив перші ознаки нацизму, що зароджувався. Т.Манн наполягає на тому, що до вивчення філософії Ніцше треба підходити з обережністю. Розуміння його поглядів в першу чергу

примушує до обережного до них ставлення, привчає до інтуїтивного сприйняття, штовхає до подальших роздумів та пошуків.

Розмірковуючи над ідейним корінням націоналізму та фашизму, Т.Манн звертається до творчості Толстого і приходить до висновку, що ідеї цього російського письменника “освятили революцію”. Моральний максималізм Толстого вилився в заперечення свобод суверенної особистості, вилився в філософію, яка закликала повернутися до природи і до “природного ладу”, і, по суті, заперечувала культуру Заходу та вела до дегуманізації [127].

Отже, на думку Т.Манна, Ніцше та Толстой, кожен по–своєму, підготували виникнення більшовизму та катастрофічну російську революцію, а також виникнення нацизму, який є явищем, спорідненим з більшовизмом. Толстой виступив як руйнівник державних, релігійних та військових інститутів та інститутів власності; Ніцше дав енергію та волю до влади, тобто модель, де сильна людина диктує свою волю масам.

У своїх роздумах про долі німецького духу та нацизм Т.Манн зупинявся ще на одному аспекті, а саме на нацистському поділу світу на месіанську арійську расу та початково протиставлену їй єврейську. З самого початку переслідування та знищення єврейського народу фашистами, Т.Манн говорив про те, що нацистський антисемітизм духовно спрямований не лише проти євреїв: він спрямований проти християнсько–античних основ європейської цивілізації; антисемітизм представляє собою спробу скинути з Німеччини нашарування цивілізації та розірвати з усім іншим світом. Міф про ворожість євреїв використовувався для того, щоб заволодіти світом, підриваючи його з середини. Знищення “народу священного писання” – це закид проти основ християнства. Т.Манн вважав, що те, чому він є сьогодні свідком, ніщо інше як ще одне повстання непереможених язичницьких інстинктів проти встановлених десятьма заповідями обмежень. Отже те, що відбувається з євреями, – не лише єврейське питання.

Окреме коло складають дослідницькі студії Т.Манна стосовно ментальності німецького народу. Проте, говорячи про “ментальність” будь–якої нації, слід бути досить обережними, адже по–перше, це поняття в науковій літературі й досі не має чіткого визначення і різні вчені трактують його по–різному, а, по–друге, унікальність ментальності того чи іншого народу складає лише індивідуальна комбінація прикмет, які поширені в світі й спільні багатьом народам. Але виокремити ці ознаки і довести їхню приналежність певній нації справа досить важка.

До речі, виникнення самого терміну “ментальність” має цікаву історію, у якій можна виокремити декілька етапів. Так, поставши від латинського слова mens (що в перекладі означає розум, мислення, напрям думок, душевний склад), воно як прикметник – mentalis зустрічається в XIV ст. у мові середньовічної схоластики, а як іменник – mentality – починає застосовуватися лише через триста років в англійський філософії XVII ст., де воно певний час й залишається на рівні філософського терміну. Процес “опускання” цього терміну з наукового рівня у простір літературної мови стався почасти завдяки Вольтеру, який пересадив певні англійські ідеї на французький ґрунт. Однак в літературі це поняття деякий час використовувалося як неологізм протилежний за значенням “світогляду”: як приклад можна навести роман М.Пруста “У пошуках загубленого часу”. Цей дещо уразливий відтінок зберігався і в науковій літературі початку XX ст. (Л.Леви–Брюль, А.Валлон). Проте з середини XX ст. до поняття “ментальність” та кола проблем, яке воно окреслює, почали ставитися цілком серйозно. В руслі історії антропології навіть виник новий дослідницький напрям – історія ментальностей, який займається як виокремленням та аналізом окремих рис, притаманних певній нації, так і вивченням ментальності як загальнотеоретичного поняття. Мабуть найбільшу увагу цим дослідницьким студіям приділили французькі вчені, представники так званої школи „Анналів” – М.Блок, Л.Февр, Ж.Ле Гофф, Ж.Дюбі, Р.Мандру, А.Боргьєр, М.Ферро, А.Буро, Р.Шартьє. Проте серед них

існують різні думки щодо визначення предмету історії ментальностей та методів її дослідження. Так спектр визначення цього поняття простягнувся від спроб обмежити, локалізувати його в межах колективних уявлень мовної сфери (Ален Буро) до розширення майже на все поле духовного буття людини, включаючи проблеми вивчення філософського, наукового, релігійного способів тлумачення світу (А.Дюпрон, Ж.Ле Гофф, П.Бурдьє).

Крім того, якщо раніше мова переважно йшла про єдину ментальність, притаманну певному типу суспільства, то зараз науковці все частіше говорять про існування різних ментальностей в межах одного суспільства або нації, спрямовуючи свої дослідження на розгляд різних “щаблів ментальної сфери” (дитяча, тоталітарна, бюрократична тощо). Проте пошуки ментальних ознак в різних суспільних та вікових групах носять, на наш погляд, дещо психологічне забарвлення і збігаються з предметом дослідження цієї науки, адже психологія розглядає дитячу, підліткову, групову форми поведінки та, відповідно, форми мислення. Таким чином розмивається головне значення поняття “ментальність” як спосіб мислення, який збігається із способом життя, і, базуючись на певних культурних архетипах, визначає національні особливості.

Отже, коли йдеться про ментальні риси будь–якої нації, слід враховувати ціле коло складних проблем, які при цьому постають, до того ж, навіть виявлені ментальні прикмети не можна розглядати як щось стале та канонічне, адже з плином часу та зміною історичних обставин, характерні риси націй також зазнають певних змін.

У сучасних дослідженнях німецької духовної історії зустрічаються посилання на характерологію німців, дану Т.Манном. Проте письменницьку характеристику ознак німецької ментальності аж ніяк не можна розглядати як викінчену та канонічну схему, адже Т.Манн глибоко розумів, навіть відчував динамізм усього культурного та психологічного життя і для нього характерологічні риси не були чимось незмінним, виробленим раз і назавжди. Для нього вони є, скоріше, певними прообразами та тенденціями, які у

залежності від історичних обставин можуть мати різноманітне наповнення, хоча водночас вони складають певні культурні світи і в цьому розумінні їхня цінність є абсолютною.

Отже, досліджуючи ментальні ознаки будь–якої нації, ми повинні пам'ятати як про певні непорушні традиції та архетипи цього культурного утворення, так і про динамізм історичного розвитку та зміну деяких національних ознак.

Т.Манн розмірковував над метаморфозами німецького духу. Німцям, на думку Манна, властиві гуманні традиції, які він бачить у творчості Гете. На думку Т.Манна, Гете, у першу чергу, був європейським гуманістом, спорідненим з християнством. Отже, коренем “німецькості” Т.Манн вважав гуманістичні цінності християнства, бачив в християнстві просвітницьку антиварварську місію, наголошуючи, що історична місія німців полягає саме у просвітництві. До 30–х років XX ст. Т.Манн був переконаний, що гуманність – це основна риса, що притаманна німецькому духу. Це переконання знайшло своє відображення в ряді його статей та в романі “Чарівна гора”. Одною з ідей цього роману є акцентування на унікальної здатності німецького духу поєднувати в собі природне начало з духовним, національне з універсальним. Т.Манн підкреслює врівноваженість та витриманість німців, їх уникання філософського та політичного екстремізму. Письменник вважав, що сутністю німецького характеру є ідея середини, посередництва. “Німецький дух” означає теж саме, що “середина”, а “середина” теж саме, що “бюргерство”, вони так само безсмертні, як німецький дух. Т.Манн притримувався тієї думки, що бюргерська форма життя не приречена на загибель. Він гадав, що вона тісно переплетена з ідеєю людства, гуманізму та взагалі людського розвитку, отже вона не може бути чужою та непотрібною для людського суспільства. Т.Манн думав, що німецький характер і є бюргерством, а бюргерство є синонімом совісті та поміркованості; у бюргерстві захищається ідея гуманності та

людяності. Німець був поставлений між світовими крайнощами, він не може бути екстремістом – така його природжена природна властивість.

Після того, як стало зрозумілим, що для німецького народу виявився привабливим націонал–соціалізм, Т.Манн починає розмірковувати над метаморфозами німецького духу. Він пише: “немає двох Німеччин, доброї та злої, а є одна єдина Німеччина, найкращі якості якої перевтілилися на зло” [126, с. 324–325]. Аналізуючи націонал–соціалізм письменник намагається виділити його національно–культурні витоки. Нацистська ідеологія використала “нордичну віру”, язичництво, ірраціональні тенденції, заперечення духу та схвалення сил позасвідомого, звернення до вакхічного культу природи – саме ці тенденції були притаманні на той час академічним колам. Письменник, аналізуючи свій час, бачить, що у Німеччині панує вседозволеність; ідея свободи трактується як розв’язування інстинктів. Відмова від розуму призводить до диктатури, терору, насилля, авторитет гуманності зникає.

Досліджуючи культурні витоки хвороби, що вразила Німеччину, Т.Манн аналізує, перш за все, власний духовний онтогенез. Він зазначає, що першу половину свого життя вважав культуру явищем аполітичним. Найхарактернішою рисою інтелектуальної Німеччини: вона завжди уникала політики і робила це у ім’я культури. Письменник вважає, що Німеччина на початку XX ст. відчуває трагічні наслідки саме за цією причиною: німецькі інтелектуали стали рабами фашистської влади, виконавцями функцій тоталітарної держави. Німецька культура, яка відмовлялася бути політичною, сама стала жертвою терористичної політики фашизму. Відповідаючи на відкритий лист літератора Вальтера фон Моло статтею “Чому я не повертаюся!” 12 жовтня 1945 року Т.Манн нарікав німецьким інтелігентам, які підтримали нацистський режим, що вони поставили класичне національне мистецтво на службу “Третій імперії”. “Було неможливим створювати культуру у Німеччині у той час, коли навколо відбувалося те, про що ми знаємо: це б означало вибачати безпутність, прикривати злочин. До жахів, які ми пережили,

відносився і той факт, що німецький розум, німецьке мистецтво погодилося стати вивіскою і підставою абсолютно гидкої справи” – і далі – “Який–небудь капельмейстер, який був відправлений Гітлером, в Цюриху, Парижі або Будапешті диригував оркестром, який виконував твори Бетховена, він був винний в жахливій брехні, незважаючи на оговірку, що він музикант, що його задача – творити музику, і все. Але брехнею була б ця музика. Як тільки дозволили не заборонити на 12 років в Німеччині “Фіделіо” Бетховена, цю народжену для німецького звільнення урочисту оперу? Це була ганьба, не тільки тому, що твір не був заборонений, скільки тому, що для його представлення і прослуховування знаходилися солісти, музиканти, вдячна публіка. Яка ж черствість потрібна для слухання “Фіделіо” у Німеччині Гітлера, без того, щоб не закрити обличчя руками і не втекти геть з залу”. Це були слова з відкритого виступу письменника “Чому я не повертаюся!”.

Отже, шлях виходу з кризи, шлях одужання Німеччини Т.Манн бачить в відмові від аполітичності на користь політичній та соціальній активності та в підтримці демократії, як невід’ємної частини культурно–гуманістичного розвитку.

Роман “Доктор Фаустус” – це “роман про мою епоху”, як сказав письменник: “Я задав собі урок, який був би не більше, не менше, ніж роман моєї епохи в вигляді страдницького та гріховного життя художника” [134, с. 241]. Цей роман, написаний у роки еміграції, а завершений у 1947 р., вважають підсумовуючим у творчості письменника. Один із смислових шарів роману був пошук розгадки характеру та долі німецького народу, який приніс світу безліч прекрасного та величного але сам неодноразово ставав перепоною на шляху розвитку гуманістичних цінностей та демократії. Багато хто з дослідників творчості Т.Манна, зокрема Л.Димерська [63], пропонують бачити у романі “Доктор Фаустус” розповідь про те, як найкращі властивості німецького духу та національного характеру: прагнення до свободи, самозаглибленість, романтизм, універсалізм та космополітизм, під впливом фашизму, у романі –

під впливом диявола – перетворилися на зло. Т.Манн крок за кроком простежує процес переродження Німеччини. В центр його уваги потрапляють ті інтелектуали, які безпосередньо приймали участь в переродженні національно–гуманістичного духу в расизм та варварство. Т.Манн не шукав “диявола” ззовні, він показує, що демонізм – внутрішньо притаманна риса німецького народу: “Чорт Лютера, чорт Фаустуса здається мені, – говорив Т.Манн, – справжнім німецьким персонажем, а договір з ним, про закладання душі чорту, відмова від порятунку душі в ім’я того, щоб володіти всіма скарбами, всією владою світу, подібний договір, як мені здається, дуже спокусливий для німця у силу самої його натури” [126, с. 308].

Письменник дійшов висновку, що лише розвиток демократичних інститутів може врятувати світ від терористичних диктатур. Демократія для Т.Манна – це “мислення, яке бажає діяти”. Для не демократичних націй, говорив він, характерний відрив мислення від дійсності, воно повністю ізольовано від життя та зовсім не враховує наслідків мислення для дійсності. Думка, яка позбавлена прагматичної орієнтації, іншими словами, утопічна, у кінцевому результаті – антидемократична. Ці думки Т.Манн проголошував у доповіді “Про майбутню перемогу демократії”, яка була прочитана у 15 містах США.

У розділі “Духовна ситуація часу” в творчості Т.Манна” відображені вузлові моменти європейської і світової історії, які мали вирішальний вплив на естетико–художні пріоритети письменника. Описуючи “хвороби” століття, стан екзистенційної кризи, розгубленість, почуття абсурду, дисертант звернувся до спогадів сина Т.Манна – Клауса. Аналізуючи причини кризи європейської культури, Т.Манн досліджував витоки нацизму і більшовизму та дійшов висновку про їх спільні корені. Розмірковуючи над метаморфозами німецького духу Т.Манн говорить про полярність німецького національного характеру: свободолюбство, самозаглибленість, романтизм, універсалізм, космополітизм, межує з демонізмом, жорстокістю, садизмом.

Висновки до першого розділу

Аналіз формування та еволюції естетико–філософських поглядів Томаса Манна дозволяє зробити наступні висновки:

- Унікальну постать Томаса Манна необхідно розглядати у контексті конкретно–історичних обставин, на тлі яких формувалося світоставлення письменника. Т.Манн не був відгороджений ані від своєї доби, ані від її світоглядних орієнтацій та культурних запитів. Доля видатного письменника органічно пов'язана з долею Німеччини, у культурному просторі якої формувався його світогляд та естетико–філософські погляди.
- Дослідження естетико–філософських поглядів Т.Манна, як складової частини його багатоаспектної творчої спадщини, вимагає активного залучення біографічного методу, адже процедура біографічної реконструкції дозволяє висвітлювати усі ті смисли та реалії, які неможливо зрозуміти поза урахуванням неповторної, унікальної ситуації, в якій сформувалася і функціонує творча індивідуальність.
- Виокремлюючи значення "біографії як пояснення", дисертант широко залучає до аналізу праці біографів митця, спогади сучасників, рідних і близьких, автобіографічні нариси, дослідницькі практики та інтерпретації, які вимагають співставлення, порівняння, залучення опосередкованих джерел і пояснює специфіку світоглядних і філософських суперечностей Т.Манна та "межу" співпадання автобіографічного і художнього в творчості письменника.
- Відтворюючи процес становлення "філософського епосу" в творчості Т.Манна, визначено розуміння письменником співвіднесеності "філософія – література" та розкрито роль і значення романтизму в еволюції маннівського розуміння роману: від соціально–побутового реалізму до інтелектуального роману, виховного роману і роману–міфу.

– Наголошуючи на творчості Т.Манна як на такій, що відтворила духовну ситуацію часу, проаналізовано ставлення письменника до краху гуманістичних цінностей ліберальної Європи, показано його позицію щодо більшовизму й нацизму. Особливу увагу приділено розгляду позитивних і негативних наслідків християнізації Європи.

Р О З Д І Л ІІ. МІФОПОЕТИЧНИЙ ПРОСТІР У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ ТОМАСА МАННА

2.1 Неоміфологізм та “гуманізація міфу”

На початку ХХ ст. Європа зіткнулася з архаїчними, екзотичними світами. В закритий простір західної свідомості проникли універсуми етнічних позаєвропейських груп. Внаслідок цих зустрічей та нових відкриттів (маються на увазі не лише відкриття етнології, а й відкриття позасвідомого в сфері психології), було зруйновано традиційну картину світу і західна свідомість почала зазнавати докорінних змін. Ці відкриття нових структур універсуму можна порівняти з астрономічними та географічними відкриттями епохи Відродження, які повністю змінили образ світу та поняття простору. Відкриття З.Фрейда та Г.Юнга, дослідження колективного позасвідомого підсилили інтерес до символів та міфів. Західна культура опинилася перед необхідністю діалогу з “чужою” духовністю. За свідченням Т.Манна, в центрі філософського та естетичного дискурсу опинилася проблема людини, постали питання про її природу, походження, мету життя. Надзвичайно розширилася сфера антропологічного знання. Виник інтерес до усього доісторичного, міфічного.

В ХХ ст. міф став однією з найважливіших категорій низки гуманітарних наук. Причину цього російський культуролог В.Руднєв слушно вбачає в тому, що міф дозволяє свідомості нейтралізувати всі фундаментальні культурні бінарні опозиції, передусім між життям та смертю, правдою та хибою, ілюзією та реальністю. Міф є засобом дистанціювання від жаху, це спроба переробити жах в історії про жах. Коли ми знову і знову переживаємо страждання міфічного героя, наші власні страждання представляються нам значно легшими, ми вже не самотні в нашому стражданні.

Починаючи з 10–х років ХХ ст. реміфологізація, “відродження” міфу стає динамічним процесом, який охоплює різні ланки європейської культури.

Міфологізм є характерним явищем літератури ХХ ст. і як художній прийом, і як світосприйняття. Він яскраво виявився і в драматургії, і в поезії, і в романі; у останньому найбільш виразно відображена специфіка новітнього міфологізму, оскільки в ХІХ столітті роман, на відміну від драми та лірики, майже ніколи не ставав полем міфологізування. Література має виразний та очевидний генетичний зв'язок із сферою міфологічного мислення. Художній образ за багатьма своїми структурними і комунікативними засобами є сучасним інобуттям міфу. Безліч художніх течій – від романтизму до символізму та авангарду – тяжіють до міфологічних тематик.

В контексті розвитку сучасної естетики проблема співвідношення міфу та літератури стає актуальним об'єктом естетико–філософських досліджень. Завдяки суттєвому прогресу в розробці цієї проблематики, численним теоріям міфу, які виникли у ХХ ст., з'являється можливість ретельно дослідити процеси реміфологізації у сучасній літературі.

Художні тексти Т.Манна, його статті, листи, записи в щоденниках насичені міфологічною символікою, яка вимагає естетико–філософського дослідження. Звернення до міфологізованого мистецтва, дослідження значення, функцій, механізму існування міфологічних мотивів в авторському творі дозволяє наблизитися до розуміння соціокультурної та естетичної функції міфу, виокремити основні риси міфопоетичного світовідношення письменника. Творчість Т.Манна представляє собою особливий інтерес стосовно дослідження міфопоетичного світовідношення, адже твори Т.Манна мають надзвичайно багатий міфологічний підтекст, основні теми, образи переходять з одного твору в інший. Сам письменник в своїх роздумах постійно повертався до осмислення кола проблем пов'язаних із класичними формами міфу і міфологізмом ХХ ст.

Звернення до міфологічної традиції письменниками ХХ ст. стає причиною народження літературного міфологізму, який визначається як "вкраплення" елементів міфу в структуру неоміфологічного сюжету. Таким чином, міф, завдяки відродженню міфологічної традиції, трансформується в

літературі у так званий літературний міфологізм, який сприяє формуванню нового естетичного відношення до дійсності.

Реміфологізація сучасної літератури є важливим компонентом культури ХХ ст., що сприяє формуванню нової некласичної естетики та є в сучасній літературі відповіддю на принципово нові процеси, які відбувалися в культурі на початку ХХ ст., а саме: розчарування у позитивістському раціоналізмі та еволюціонізмі; вплив на літературні процеси некласичних теорій, нових ідей у психології та етнології; незадоволення межами реалізму ХІХ ст. Міфологізм – це інструмент художньої організації матеріалу та засіб виразу певних “вічних” вихідних, стійких національно–культурних моделей буття.

Ідейними засадами створення неоміфологічного напрямку виступили певні положення “філософії життя”, інтуїтивізму, психоаналізу, структуралізму, ритуалізму, функціоналізму, які поглибили розуміння класичного міфу, завдяки чому зросла практика використання міфологічної тематики в літературі. Протиставлення реалізму основних принципів художньої мови ХХ ст. – неоміфологізм, балансування між ілюзією та реальністю, існування тексту в тексті, пріоритет стилю над сюжетом, знищення фабули, порушення принципів цілісності тексту та ін. – створює новаторську форму побудови сучасного літературного твору. Звернення сучасних митців до психоаналізу та “глибинної” психології приводить до формування в літературних творах характерних рис психологізму. Феномен містицизму в сучасній літературі є важливим елементом у процесі моделювання неоміфологічного твору, за допомогою якого відбувається залучення до сюжету традицій давніх міфів, релігійних та містичних вчень. “Відродження” міфу в літературній творчості ХХ ст. сприяє формуванню нової постксласичної естетики, яка спрямована на відтворення та переосмислення традицій минулого за допомогою нових форм творчості.

Отже, в європейській культурі початку ХХ ст. намітився поворот до побудування міфологем. Цей новий тип культурософії змусив передивитися

звичні уявлення про те, що є сама філософія, і вимоги, які висувалися до неї. На перший план виходить міф, оскільки йдеться вже не про пошуки істини. Водночас це і не зовсім міф, бо вже не має віри в його непохитність. Це міф, бо він апелює до досвідомих або позасвідомих загальних структур і ніби відтворює дорефлективну цілісність світосприйняття, і це не міф – бо така цілісність значною мірою є штучною імітацією. Сучасна міфологема добре обізнана щодо власної штучності. Це міф тою мірою, якою він призначений для колективного користування. Він справді стає об'єднуючим символом, але це і не міф, бо в ньому немає місця для колективної співтворчості. На відміну від класичних міфів, літературний неоміфологізм XX ст. втрачає справжню сакральність. Неоміфологічні твори не сприймаються як щось безсумнівне. Містичні образи використовуються для створення ореолу таємничості, загадковості, для введення читача у сферу містичної реальності з метою наближення його до споконвічних традицій минулого. Проте, сама констатація дивного вже є певним розумінням, певною версією походження та функціонування містичного, яка стала маніфестом сучасної неоміфологічної літератури на шляху створення нового, відмінного від попереднього, світу творчості.

Таким чином, відображення у сучасних неоміфологічних творах таємничого боку іншої, відомої лише з свідчень посвячених, реальності, представляє собою реалізацію потреби вийти за межі вузької, сірої повсякденності та увійти у принципово іншу містико–міфологічну сферу, відому ще з прадавніх часів класичної міфології.

У XX столітті міфологічні сюжети та мотиви стали активно використовувалися при написанні художніх творів. Першими відомими та добре знаними взірцями літератури такої орієнтації є роман Дж.Джойса "Улісс", в якому письменник використав в якості другого плану міф про Одісея та дотичні до нього міфи і роман "Чарівна гора" Т.Манна. Більш того, на початку XX ст. майже кожний художній текст прямо чи побічно використовує

міф (Фолкнер “Шум та лють”, Ф.Кафка “Замок”, М.Булгаков “Майстер та Маргарита”, М.Коцюбинський “Тіні забутих предків”, В.Винниченко “Записки кирпатого Мефістофеля”).

Романи Т.Манна просякнуті міфологічною тематикою. В основу “Чарівної гори” покладено міф про співака міннезінгера Тангейзера – героя однойменної опери Р.Вагнера, який провів сім років на чарівній горі Богині Венери. “Йосиф та його брати” – роман–міф, написаний за біблейськими та єгипетськими міфами. В.Руднєв назвав роман “Доктор Фаустус” “найвитонченішим та найінтелектуальнішим неоміфологічним твором двадцятого століття” [205, с. 179]. У цьому романі зіштовхуються два плани: легенда про доктора Фауста, середньовічного мага, який продав душу дияволу, і вагнерівсько–ніцшеанська міфологія надлюдини та її доля в гітлерівській Німеччині.

Зазначимо, що Т.Манн, на відміну від Дж.Джойса, у романі “Чарівна гора” звертається не лише до міфологічних моделей (наприклад, швейцарський санаторій – острів Цирцеї), а й до ритуальних (щорічний карнавал, „Священне весілля”, боротьба поколінь при зміні царя–мага). В “Йосифі та його братах” біблейський міф ніби ілюструє перехід від архаїчних давньосхідних міфів до історизованого іудохристиянського міфу, який виражає гуманізацію особистості.

Принцип “неоміфологізму” – один з найважливіших в культурній ментальності XX ст. і один з головних принципів творчості Т.Манна. “Неоміфологічна свідомість” зародилася вже в XIX ст. – це романи Ф.Достоєвського та опери Р.Вагнера. Для неоміфологізму характерно, що в ролі міфу, який “відтіняє” сюжет, починає виступати не лише міфологія в вузькому значенні, а й історичні сказання, легенди, побутова міфологія, історико–культурна реальність минулих сторіч, відомі та невідомі тексти минулого. Текст наповнюється алюзіями та ремінісценціями, за своєю структурою він сам уподібнюється міфу. Основними рисами цієї структури є циклічний час,

балансування на межі “ілюзія – реальність” та уподібнення мови художнього тексту міфологічній мові.

Для текстів сучасної неоміфологічної літератури характерна гра на межі вигадки та реальності. На відміну від архаїчного міфу, який не знав протиставлення реальності тексту, у творах XX ст. це протиставлення постає найголовнішим. У романах Ф.Кафки “Процес” та “Замок” надзвичайно тонко передане відчуття нереальності, фантастичності, в той час як все, що відбувається, зображується підкреслено буденною мовою. В “Големі” Г.Майрінка сновидіння, спогади та мрії героя безладно переплітаються. В “Майстрі і Маргариті” М.Булгакова “реальність” московських подій менш реальна, ніж майже документальна розповідь про допит Ієшуа, яка є ілюзією Майстра. Подібні колізії відбуваються і з іншими героями неоміфологічних творів.

У своїх творах Т.Манн часто застосовує семантику можливих світів. У “Докторі Фаустусі”, який написано в квазіреалістичній манері, постійно залишається незрозумілим, яку природу має договір Леверкюна з чортом, чисто клінічну, чи реальність насправді включає в себе фантастичний елемент. Цей фантастичний елемент також присутній в “Чарівній горі”. На перший план у цьому романі виходять марення, фантазія, уява, сфера позасвідомого. Т.Манн в побудовах своїх творів часто використовує містичне, загадкове, часом страхітливе. Роман “Чарівна гора”, з одного боку, відноситься до “виховного роману”, а з другого – є одним з найяскравіших творів, написаних в традиціях неоміфологізму. В цьому романі досліджується природа часу в дусі філософії А.Бергсона, А.Ейнштейна, Е.Гуссерля, Ф.Бредлі, міфологічний циклічний час переплітається з лінійним, описується викликання духів за допомогою медіума, розгортаються ідеї психоаналізу та досліджується природа сексуальності, описується головне диво початку XX століття – кіно.

У тетралогії “Йосиф та його брати” дуже багато історичних відомостей – Томас Манн глибоко цікавився культурою Давнього Єгипту, – але тут не має

справжньої історії про Йосифа. Друкарка Т.Манна, коли він закінчив роман, сказала: тепер я знаю як все було насправді; але навряд все було саме так. Томас Манн зробив цю історію лише приводом для роздумів над людським духом, над його прагненням до вічності, пошуками тайни Бога. Для багатьох ця книга стала одкровенням, – люди, які прочитали "Йосифа та його братів", побачили Біблію в зовсім іншому світлі. Християнські дослідники так говорять про цю книжку: "В ній занадто багато побудовано на людині. Виходить так, ніби людина придумала божественні таємниці, ніби вона народила їх із себе. Йосиф представлений як релігійний мислитель, і його моральні та релігійні пошуки створили образ Бога і взаємовідносин людини з Богом. Конструкція Томаса Манна відривається від реальної біблейської історії – вона є лише роздумами на цю тему" [173, с. 43].

Отже, сучасна неоміфологічна література таким чином підкреслює свою відмінність від реалізму, протиставляючи йому категорію дивовижності, вигаданості, яка в поєднанні з життєвими реаліями і традицією класичної міфології створює новаторську форму моделювання художнього твору. Завдяки вигаданому надзвичайно збагатилися художні образи сучасної літератури, що має велике значення в контексті розвитку естетичної діяльності людини.

Український естетик С.Стоян [213], досліджуючи міфологічну традицію в літературній творчості XX ст. визначила основні характеристики літературного міфологізму. Вважаємо за доцільне концентровано викласти точку зору С.Стоян, яка чи найпослідовніше в сучасних умовах займається естетикою літературного міфологізму. Вона, передусім, визначає спільні риси міфологізму XX ст. і класичного міфу:

- конструювання своєї архітектоніки за допомогою введення бінарних опозицій, які поступово пом'якшують фундаментальні протиріччя буття як у класичному, так і в сучасному сюжеті;
- гетерогенність часу міфу та неоміфологізму структурованого співвідношенням профанного та сакрального часових періодів, яке

трансформується в сучасному сюжеті у співвідношення вигаданого та реального, а також основані на цій гетерогенності ідеї про циклічність часу, які передбачають регулярне повернення до семантичної точки “початку часів” (акту космогенезу);

– символізм, який передбачає у вигляді свого механізму персоніфікацію узагальнених явищ;
– містицизм, який присутній як в класичному міфі, так і в сучасному міфологізмі з причини вічного прагнення людини до пізнання трансцендентального світу та єдності з ним.

Поряд із спільними рисами міфологізму XX ст. і класичного міфу С.Стоян визначила й ті, що дають змогу побачити його відмінність від своєї класичної форми, а саме:

– трансцендентною силою, яка панує над людиною, виступає не зовнішня природа, а створена нею самою цивілізація, від чого міфологічне світовідчуття набуває переважно не героїчного, а трагічного або трагіфарсового, гротескного характеру;
– в нездоланну, таємничу долю перероджується саме повсякденність з її рутинним соціальним та життєвим досвідом; звідси можливо зрощення міфологізму з натуралістично–побутовою манерою письма;
– неоміфологізм народжується не в надрах архаїчної спільноти, а в ситуації відокремленості та самозаглибленої одинокості персонажа та суверенності його внутрішнього світу; звідси поєднання міфологізму з психологізмом, внутрішнім монологом, літературою потоку свідомості;
– замість “культурного героя”, який приносить людям блага цивілізації, на перший план виходить “природно–оргіастичний” або “екзистенціально–абсурдний” герой, який рве кайдани цивілізації, загальнозначущих норм моралі та розуму;
– сучасний міфологізм носить не наївно–безсвідомий, а глибоко рефлективний характер, що забезпечує його докорінний зв’язок з

філософською творчістю, а також інтелектуалістичний підхід до міфу самих митців.

До цього переліку дисертант вважає за необхідне додати, що для міфологізму XX ст. і для міфологізованого роману зокрема, обов'язкова присутність іронії та самоіронії. (Детальніше цей аспект буде розглянуто нижче). Ще один важливий на наш погляд момент, це те, що міф в міфологізованій літературі перетворюється на антиміф. Іншими словами, письменники "розповідають міф навпаки". Яскраве підтвердження цьому ми знаходимо в новелі Ф.Кафки "Перетворення". У первісних тотемних міфах перетворення героя в тварину, часто в момент смерті, символізує його належність до соціуму, виникнення його культу. В "Перетворенні" Кафки спостерігаємо той самий процес: перетворення героя на комаху приводить до його розриву з родиною, до повної самотності та до смерті. Отже, у модерністській літературі міф, перетворюючись на антиміф, втрачає функцію гармонізації і стає вираженням соціального відчуження та самотності людини. Саме це має на увазі Т.Манн, коли говорить, що сучасне тлумачення міфу позбавляє його своєї суті, тому міф потребує перевлаштування гуманним чином. На нашу думку, найважливіший аспект міфологізму Т.Манна – це ідея "гуманізації міфу".

Епоха історичних та культурних потрясінь, вважає Т.Манн, примушує письменника відчувати та думати у загальнолюдському плані. Роман про Йосифа лише здається незвичним твором, який не має паралелей із сучасністю. Насправді, написання цього твору було продиктоване тією зацікавленістю в людині, яка була характерна для філософії та естетики першої половини двадцятого століття. Т.Манн назвав свій роман поемою про людство. "Йосиф та його брати" – це роман–міф, в якому письменник зробив спробу відповісти на запитання: "Що людина може знати, що може зробити, на що може сподіватися?". "Йосиф та його брати" – це роздуми письменника про людський дух, роздуми про людину, яка потрапила у абсолютно чужий для неї світ, але

зберегла свої духовні та моральні заповіти. У цьому романі Т.Манн досліджує минуле, “першооснови людського роду, його історію, цивілізації” [117, с. 35].

У романі “Йосиф та його брати” міф змінює свої функції досить радикально. Т.Манн ставив перед собою завдання досить конкретне, а саме: здійснити таку трактову міфу, яка б повністю відрізнялась від трактування націонал–соціалістів. У своїх листах він порівнював міф із зброєю, яку необхідно вирвати з рук фашизму та використати проти ворога. Отже, Т.Манн говорив про необхідність звільнення міфу від фашистського витлумачення і перевлаштування його гуманним чином: “У цьому я бачу світ майбутнього, людство, яке об’єднало дух і душу” (Лист до К.Кереньї) [218, с. 78]. Наскрізною думкою роману про Йосифа є думка про людську особистість, як вищу цінність на землі, а історія людства розглядається як послідовне витіснення жорстокості, егоїзму, нетерпимості. Ця думка протиставляється фашистському міфу про людину, як про істоту, навіки підвладну тваринним інстинктам.

Як бачимо, Т.Манн виступає проти ірраціоналістичної оцінки інтелекту як руйнівника творчих потенцій душі. Особливий інтерес Т.Манна викликає раціональне осмислення міфу, яке він зустрів в теорії психоаналізу. Інтерес письменника до фрейдизму викликаний саме тим, що в цій теорії Т.Манн бачить засіб, аналогічний раціоналізації сфери позасвідомого, зокрема міфу, та “розкриття неврозів”, яке може бути мобілізоване проти фашизму (“Місце Фрейда в історії сучасної культури”, “Фрейд та майбутнє”).

Генріх Манн у листі до брата (від 25.12.1933 р.) так висловив своє схвалення роману “Йосиф та його брати”: “Теперішня Німеччина могла б повчитися у тебе, як межова інтелектуальність перетворюється на містичне, і містика тут – “те, що розмірковує”. Але якби Німеччина могла цьому навчитися, це було б не сьогодення” [218, с. 19]. Ернст Блох також захоплено відгукувався про роман: “Зрозуміло, що ваш могутній Йосиф є вдалим “перевлаштуванням” (переробленням) міфу”. Для Т.Манна було важливим

зауваження, що “його звернення до міфу не має нічого спільного з ірраціональним, що його “міф” є “тим, що розмірковує”. Думка письменника збігається тут з роздумами Н.Автономової Н.: “Зараз прийнято критикувати за наївний інтелектуалізм точку зору, згідно якої магія, релігія, чаклунство – ірраціональні форми. Більш прийнято вважати їх в принципі непізнаваними явищами – вираженням належності індивіда до соціальної дійсності. Зазвичай ці явища відносять до різних форм життя, які не можна співвіднести, і які трактують як різні типи раціональності” [2, с. 57].

Отже, міфологізм у Т.Манна, як він сам казав, “гуманний міф”. Що мав на увазі письменник, говорячи про “гуманний міф”, “гуманізацію міфу”? На той час у філософському та мистецькому середовищі розглядалася проблематика раціональності стосовно до гуманітарного знання. Часто висловлювалася думка, що саме розвиток гуманітарного знання має стати виходом з тої загальної пізнавальної та світоглядної кризи, в якій опинився світ. На нашу думку, під гуманізмом Т.Манн розумів ту систему світоглядних переконань, в центрі яких знаходиться людина, її існування, гармонічний розвиток духовного та тілесного начал, високе призначення та право на вільну самореалізацію. Гуманізм визнає благо людини критерієм оцінки діяльності соціальних інститутів, а людяність – нормою стосунків між індивідами, етнічними та національними групами та державами. Гуманістичні цінності, в яких втілилися інтерсуб’єктивні загальнозначущі символи, в своїй основі схожі в різних людських суспільствах; їх взаємоузгодження є і сьогодні однією з найважливіших задач. Як бачимо, Т.Манн у своїй творчості торкається тих проблем, які будуть значущими в філософській думці наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. Як зазначає Є.Мелетинський, пізнання не є ні головною, ні єдиною метою міфу. Головна мета – це підтримання гармонії особистісного, суспільного, природного, підтримка та контроль соціального та космічного ладу.

Німецький дослідник творчості Т.Манна Курт Гюбнер звертає увагу на те, що письменник розуміє міф таким чином: міфічному завжди відповідає гуманне, “Humanum” глибоко вкорінена у міфі і її витіснення позбавить міф основного значення та життєвості. Отже гуманність – необхідна внутрішня умова існування міфу [257].

Т.Манн вважав, що через короткий проміжок часу в літературі відбудеться переворот і вона відвернеться від “авантюрного, екзотичного, сенсаційного” матеріалу і повернеться до тем простих, справді гуманних; література відчує потяг до первісно–міфічного та чистого, це і буде новою класикою і новим мистецтвом, оскільки останнє пройшло через багато випробувань. У листі до К.Керенью від 24.03.1934 р. Т.Манн пише, що сучасний роман повертається до міфу. Він говорить про це повернення як про “повернення додому”, “повернення європейського духу до вищих, міфологічних реальностей”. Т.Манн міг звернутися також до Генріха Броха, який у 1934 р. зробив доповідь на тему “Дух часу”. В ній йшлося про те, що у мистецтві глибоко занурене бажання бути міфом, представляти тотальність всесвіту. В міфі про початок людської історії в основі лежать ті “первообрази” які відкриває у собі кожна історична епоха.

Т.Манн відчував необхідність об’єднання пошуків етнологів, психологів, істориків, релігієзнавців, художників для того, щоб повністю пізнати людину. Письменник наполягав на тому, що міф та символ є невід’ємною частиною людського духу, що до вивчення міфу не можна підходити холодно та відсторонено, у першу чергу необхідна зацікавленість, перейнятість інтерпретатора. У своїх дослідженнях міфу, не залежно від того, чи в художніх творах, чи в критичних статтях, Т.Манн постійно акцентував увагу на людському, гуманному аспекті. Він сприймав міф, перш за все, як людську дію, як прояв екзистенційної ситуації. Т.Манн визнає культурні світи незахідних народів як частину історії людського духу, він не розцінює їх як акультурне

явище. На його думку, звернення до міфу перш за все збагачує свідомість, допомагає західній людині краще пізнати саму себе.

На думку Т.Манна, для сучасного розуміння міфу надзвичайно багато зробив Ф.Ніцше, який, на противагу істині пізнання, яка “виродилася”, запропонував нову істинність міфу. Він стверджував, що лише обрії, перебудовані на основі міфу, можуть привести цілий культурний рух до завершення. Міфічні образи мають стати вартовими, під охороною яких зростають молоді душі та під знаком яких людина зважує та оцінює своє життя. Але міф Т.Манн і Ф.Ніцше розуміють різним чином. Якщо у Т.Манна йдеться про “гуманізацію міфу”, у Ф.Ніцше, за словами Манна, про “реакцію”: “багато хто з письменників ... виступають проти раціоналізму, інтелектуалізму, класицизму і, коротко кажучи, віри в розум XVIII а також XIX ст., протиставляють нічний бік людської натури та душі як єдине життєвизначаюче та життєдайне начало, і, викривлюючи поняття, стверджують примат усього первісно–доісторичного, поривів, пристрасті, позасвідомого, або, як казав Ф.Ніцше, революційно замінюють “розум” “почуттями”. Слово “революційно” вживається тут у парадоксальному, з точки зору нормальної логіки, смислі, оскільки ми об’єднуємо поняття революції з експансією розуму, з ідеєю майбутнього, а згадані заклики протиставляються їй у дусі відступу до нічного, первісно–священного, розчиненого у житті позасвідомого, міфічно–історично–романтичного материнського лона. Це – проповідь реакції” [264, с. 101].

Як бачимо, у Т.Манна йдеться про міф нового типу. Він жив в ту епоху, яку всі дослідники та класифікатори визначають як певний злам в основних тенденціях західноєвропейського мислення. Філософія, яка спиралася передусім на логічну самообгрунтованість, не визнавала обмеженість свого пізнавального інструменту. Відчуваючи майбутні соціальні та історичні потрясіння, у світі стає домінуючою кризова свідомість, яка розчарована в прогресі та постає проти філософського системотворення та його рушійної сили – раціо. Заперечуються і засіб пізнання, і сама теорія пізнання. У центр, на

місце пізнання стає існування; увага зміщується у сферу історії та культури, туди, де вирішується доля людського буття.

У тексті роману “Йосиф і його брати” час від часу повторюється дослівно біблейська формула про подвійне благословення Йосифа: “благословення небесне та благословення безодні, що лежить долу, благословення сосців та утроби”. Використовуючи цей біблейський вислів, автор користується ним, як символічним шифром. Тут зашифровано смисл, який автор вкладає у поняття “гуманізм”. Розуміння гуманізму, як подвійного благословення, пронизує весь сюжет роману. Вся історія Йосифа розказана так, що піднесення недосвідченого хлопця до ролі рятівника та годувальника єгипетського народу представляється природнім наслідком його подвійної обдарованості – земної та небесної. Земна – це не лише фізична краса, а й чуттєва прихильність до простих радощів життя, відчуття свого кровного зв’язку з поколіннями пращурів, вірність рідним традиціям. Небесна – творчій розум, який постійно шукає в житті нові шляхи.

Отже, гуманізм Т.Манн розуміє як віру в гармонійне злиття тілесного та духовного начал людини, у її здатності поєднувати прихильність до минулого, до матеріальних основ свого буття (“благословення безодні”, “благословення сосців та утроби”) з такою ж прихильністю та любов’ю до часу, до майбутнього (“благословення небес”).

Міфологізм є важливим елементом художньої творчості Т.Манна. Розглядаючи один з основних принципів художньої мови XX ст. – міфологізм або неоміфологізм, – дисертант дійшов висновку, що у своїй літературній творчості Т.Манн активно звертався як до міфологічних, так і до ритуальних моделей. Письменник використовував основні елементи літературного міфологізму: вводив бінарні опозиції; досліджував міфічний час; використовував категорії “дивовижність”, “вигаданість”; його творам властивий символізм та містицизм; письменник поєднував міфологізм з рисами психологізму. Літературний міфологізм Т.Манна має глибоко рефлективний

характер, він пов'язаний з естетико–філософською рефлексією; для міфологізованого роману Т.Манна характерна іронія і самоіронія. Одним з найважливіших моментів міфологізму Т.Манна є його ідея "гуманізації міфу", а саме: розуміння гуманності як внутрішньої необхідної умови існування сучасного міфу.

2.2 Особливості міфопоетичного світовідношення

Лейтмотивом "Йосифа та його братів" є формула: поєднання духу та душі, прав батьківського та материнського, приведення міфу та логосу до єдності. Думка Т.Манна полягає у тому, що міф це перше виявлення логосу людським духом і людською мовою. Людина ніколи не змогла б сформувати поняття логосу, як би воно вже не було сформоване міфом. Під логосом Т.Манн розуміє смислову впорядкованість буття та свідомості, протилежність безформному, позбавленому сенсу. Це одвічна, необхідна, постійна основа світу. Логос у Т.Манна трактується як універсальна доцільність і гармонія, яким підпорядкований світ і людина. На початку роману Т.Манн пише: "дух представляє собою принцип майбутнього, а душа, яка знаходиться у полоні форм, береже вірність минулому. (...) Таємниця і тиха надія Бога полягає, напевне, у їх поєднанні, у справжньому приході духу в світ душі, у взаємопроникнення двох начал, у тому, що вони стануть людством..." [117, с. 70].

Розв'язування біблійної символіки, пізнання дійсного під зовнішнім є для Т.Манна одним з найвищих етичних завдань. Своїм тлумаченням Біблії Т.Манн перетворює її з суто теологічної книги на філософську, у якій теологічні образи виступають як чиста зовнішність, за якою криється справжній сенс людського життя – повернення до першоджерела буття. Біблія зв'язує великий світ – "макрокосм" – і людину – "мікрокосм", вона є виразом їхнього взаємного бачення і водночас інструментом взаємопроникнення.

За висловом Т.Манна, творча душа людини – це той міф, звертаючись до якого ми можемо отримати свідчення про подвійну людську природу, про

минуле та майбутнє людини. Використовуючи матеріали міфів давнього Єгипту, Греції, Сходу, вчення гностиків, маніхеїв та безліч інших джерел, Т.Манн розглядає історії походження людини. Його цікавить причина творення та гріхопадіння людини.

Основну думку Т.Манна можна представити наступним чином. Існують дві першооснови буття: душа, близька до Бога та матерія, далека від нього. Душа мала життя, але була позбавлена знання, вона відчувала постійний неспокій та бажання злитися з позбавленою форм матерією щоб утворити впорядкований світ форм, який би приніс душі насолоду. Але після того, як душа піддалася спокусі і спустилася до матерії, її страждання не припинилися, а підсилилися і стали справжньою карою через те, що матерія трималася за свою первісну хаотичність, відмовлялася прийняти бажану душі форму і опиралася будь–якій організації. Бог з співчуття прийшов на допомогу душі: він створив світ та людей. Але людина є більше, ніж просто душа та матерія, бо було створено ще й дух. Отже, світ був заснований на трьох принципах: душа, матерія та дух.

Як бачимо, дуалізм Т.Манна має багато спільного з вченням гностиків. Гностицизм – вчення епохи раннього християнства, яке, набуваючи різноманітних еклектичних форм, об’єднувало елементи магії, містичні традиції, перські вчення, єврейські теології та елементи елліністичної філософії. Елементи християнської доктрини гностицизм поєднував з платонізмом та піфагореїзмом. Представники східного гностицизму – Сатурніл, Василід, Ісідор, Вардесан та Маркіон, до західного гностицизму належав Карпократ, Єпіфан та Валентин. Отже, Т.Манн, так само як гностики, вважає, що світ складається з двох рівноцінних начал, між якими точиться боротьба. Це Бог, який виступає як духовне начало та є джерелом будь–якого блага та матерія. Матеріальний світ в гностицизмі асоціюється передусім зі злом та темрявою, тоді як у Манна матерія не несе негативу, вона характеризується як позбавлена оформлення та поділу. Матерія існує споконвіку і тому не має

початку, вона породжує все інше. Гностики вважали, що людське становище в цьому світі нагадує ув'язнення душі. Духовне начало людини прагне звільнитися від матерії та з'єднатися з Богом. Проте самостійно люди цього зробити не можуть. Тому для їхнього порятунку прийшов Спаситель, щоб запропонувати їм гнозис – вчення про їхню справжню природу і про шляхи повернення душ до Бога.

Т.Манн вважав, що місія духу полягала у тому, щоб розбудити у людській плоті душу та пояснити їй, що її чуттєве захоплення матерією було гріхом, внаслідок якого і було створено цей світ. Задача духу, всі його надії та зусилля мали бути спрямовані на те, щоб душа визнала свою помилку, відвернулася від світу смерті та повернулася до Бога, а світ форм (смерті) було б знищено. Але з часом дух відчуває якийсь внутрішній злам, він починає соромитися своєї ролі в руйнуванні світу. Дух змінює свою точку зору до такої міри, що він вже не бачить своєю задачею знищення смерті, а сам відчуває себе смертельним началом, яке несе світу смерть. Дух переймається захопленням душі, сам знущається над своїми задачами і захищає форми та життя. Відношення духу до життя, за Т.Манном, "... заряджені іронією та еротикою відношення. Пристрасть йде і від духу, і від життя. Два світи, взаємовідношення яких еротичні, без вираженої полярності статі – ось що таке життя та дух. Тому у них не буває злиття, а буває лише коротка ілюзія згоди, між ними існує вічна напруга. Проблема краси полягає в тому, що дух сприймає як красу життя, а життя – дух" [218, с. 28].

У романі про Йосифа Т.Манн рухається до початків міфу, запитує про походження міфу, трансцедентує. Він намагається "пробити" міфічний обрій, щоб досягти апріорі. Це є головним моментом у главі "Як Авраам відкрив Бога", де описуються зусилля "Я" відкрити першопричини буття, відкрити єдине трансцендентне божество: "З прагнення до вищого Авраам відкрив Бога і, навчаючи інших, сформував його та придумав, і цим зробив ласку для всіх сторін... Богу – тим, що дав йому здійснитися в людському пізнанні, собі та

своїм учням – тим, що звів множинне, жахливе та незнане до єдиного, відомого, до певного володаря, від якого йшло все – добро та зло, раптове, жахливе та звичне” [118, с. 403]. Бог Авраама є Богом турботи та неспокою, він є Богом обіцянки чогось, чим ще не є. Він був Богом майбутнього. Однією з головних думок роману є те, що релігія без міфу позбавлена життя. Бог Авраама є одночасно і міфічним, і живим. Основною ідеєю роману є також ідея розвитку. Ця книга пов’язана з розвитком, рухом вперед, а точніше з трактовкою ідеї союзу між Богом та людиною, з думкою про те, що Богу не обійтися без людини, а людині без Бога і що прагнення того та іншого до вищих цілей переплетені між собою. Адже і Богу Авраама властивий розвиток, він також рухається від демона пустелі до святості і не може пройти цей шлях без допомоги людського розуму.

Т.Манн часто вживає слова “турбота про Бога”. Під цим він розуміє, що людина має постійно шукати те, що є дійсно істиною. Це вміння розпізнати те, що застаріло, те, з чого людина вже внутрішньо виросла і те, що вже перестало бути істиною. “Турбота про Бога” це здатність душі прислухатися до нової істини, і звідси випливає поняття безглуздя перед Богом. Безглуздо вчинили батьки Потифара, які принесли в жертву свого сина, та Лаван, який вірив в те, що його релігійний обов’язок полягає у вбивстві власного сина. Вони вчинили безглуздо, бо не відчули нову волю божества, яке відмовилося від людського жертвоприношення. Отже, благочестя – це свого роду мудрість, мудрість бачити волю свого Бога.

Т.Манн у своєму романі приділяє увагу дихотомії “індивідуальне – загальне”. Перш за все, його цікавить типове, повторюване, воно – “справжнє людське”, іншими словами – міфологічне. Типове міфологічне вже у тому сенсі, що воно є нормою та умовою життя. До цієї думки Т.Манн звертається постійно, наприклад, у доповіді “Фрейд та майбутнє”, де називає міф основою життя. Для нього міф є тим праобразом, у якому життя постійно впізнає себе,

це ті кроки, якими постійно ходять. Отже, ідея життя виступає тут як ідея наслідування. Т.Манн каже: “прожити життя” це “прожити міф”.

У романі “Йосиф та його брати” письменник аналізує ідею індивідуації. Це поняття окреслює виокремлення індивідуального з універсального та їх взаємодію. Ідея індивідуації зустрічається вже у стоїків, її розгорнуте осмислення властиве середньовічній філософії. Розглядаючи індивіда, як одиничне, неподільне, неповторне буття та його зв’язок з колективом, соціальною групою, Т.Манн пропонує ідею “відкритої особистості” або “тотожності особистостей”. Найбільш яскраво цей принцип втілено у образі Єлізера, вчителя Йосифа: “Йосиф дивився на Єлізера в часи занять, ... який з такою чудовою невимушеністю вживав слово “Я”, що у нього часто виникало дивне почуття. Погляд його чудових очей тоді переломлювався, він дивився крізь промовляючого у безкінечну перспективу Єлізерів, які всі устами сидячого перед ним говорили “Я”” [118, с. 393]. “Йосиф та його брати” роман про Ізраїль, про народ, для якого ця історія завжди сучасна, про народ, в якому вкорінена ідея “тотожності особистостей” і який сприймає життя як постійне повторення біблейських історій.

Людина часів Йосифа відрізнялася від сучасної людини не тим, що у неї взагалі було відсутнім почуття “Я”, а тим, що це “Я” припускало порівняння з іншими членами спільноти за обмеженим набором ознак, прийнятих самою спільнотою. Власне “Я” уявлялося людиною сумою якостей, які мали значення лише у контексті групової діяльності. Індивід був інтегрований в спільноту не тільки як її автономний член, а як частина органічного цілого. Ця включеність була одночасно і синхронічною – доля людини невід’ємна від долі її співплемінників, товаришів по віковій групі, і діахронічною – людина – частина багатьох поколінь пращурів, починаючи з батьків і закінчуючи міфічними родоначальниками племені. Індивід відповідальний, не фігурально, а фізично (помста, принесення жертви, викуп) не лише за самого себе, а й за своїх соплемінників та пращурів. У той самий час у всіх своїх діях він не є

одиничним, виключним суб'єктом, у кожному його вчинку співдіяли його родичі, пращури, духи, Боги. Тотальна належність не знає ні поняття свободи, ні поняття залежності.

Т.Манн надзвичайно майстерно передає цю особливість міфологічної свідомості, коли індивід не може (не відчуває потреби) окреслити власне "Я" від своїх пращурів. Старий Єлізер з найдрібнішими подробицями розповідає про випадок із свого життя: він сватав Ревекку в дружини Іцхаку. Насправді ж це був зовсім не він, а інший Єлізер, його пращур, який виконував в домі ті ж самі функції. Йосиф слухав його розповіді з задоволенням і у нього не виникало ніяких непорозумінь з приводу граматичної форми розповіді Єлізера, він не переймався тим, що "Я" старого не мало чітких меж, а було ніби відкритим позаду, зливалося з минулим та знаходилося за межами його індивідуальності.

У романі про Йосифа Т.Манн розповідає про народження особистості. Найбільш чітко це простежується на прикладі образу Авраама, "Я" якого прагне слугувати лише вищим цілям, прагнення, яке приводить його до відкриття Бога та образу Йосифа, який намагається реалізувати себе. Прагнення людського "Я" на роль центру всесвіту є передумовою відкриття Бога. Але все ж таки особистість героїв роману все ще знаходяться в полоні нерозчленованності колективного буття. Їх "Я" виокремлюється з колективу приблизно так, як деякі твори Родена, які намагаються звільнитися з каменю. Іаков – така сама, лише навпіл вимальована фігура: його велич йде ще від міфу і в той же час вона вже індивідуальна; культ, яким він оточує свої почуття до Рахілі та Йосифа, і за що його було покарано, це вже ствердження власного "Я", він бачить у собі головного героя свого життя. Особистість – це аспект внутрішнього світу людини, що характеризується унікальністю, неповторністю та відкритістю. Особистість реалізується в самопізнанні та самотворенні, вона відрізняється від індивіда тим, що у своїх проявах є трансцендентною по відношенню до умов соціального життя, тоді як індивід постає частиною роду і суспільства.

Йосиф, стверджує себе більш пристрасно та більш ризиковано, ніж Іаков. Він не з тих, хто відкрив Бога, але він знає, як себе з ним “поводити”, він не з тих, хто задовольняється продиктованою роллю героя своєї життєвої драми, він хоче бути її режисером, більш того – її автором. Його гострий розум усвідомлює свою належність до первісно–колективних форм існування та певним чином глузує з неї. Особистість Йосифа, на думку Т.Манна, це особистість художника: вразлива, схильна до співчуття та страждань. У юності “Я” художника егоцентричне, воно живе на світі, вважаючи, що всі мають любити його більше за себе, у більш зрілому віці воно переймається суспільними інтересами. В образі Йосифа людське “Я” повертається від піднесення себе до абсолюту, назад до колективних начал. Отже, і у цьому романі Т.Манн вирішує протиріччя між служінням прекрасному та служінням людям, між уособленням особистості та її належністю до спільноти, між індивідом та колективом.

У романі “Йосиф та його брати” Т.Манн критикував сучасне йому розуміння особистості, а саме, розгляд “Я” як закритої монади. Поняття “Я” асоціюється у нашій свідомості з трьома головними ідеями. По–перше, воно вказує на тотожність, “самість” особистості, її єдність та відмінність від інших людей та об’єктів, по–друге, її суб’єктивність, активно–дієве начало, завдяки якому людина відрізняє себе від процесу та результатів своєї діяльності і здійснює зовнішній та внутрішній самоконтроль, по–третє, її внутрішність, інтимно–приватну сферу. Формула “Я” – це перед усім ствердження своєї тотожності, неповторності, відмінності від інших людей. Але, як зазначає Томас Манн, це протиставлення “Я” та “не–Я” відносне. “Невже людське “Я” – це дещо замкнене, суворо окреслене, яке не може вийти за чіткі межі плоті та часу? – писав Т.Манн – Невже багато з елементів цього “Я” не належать світу, який йому передував та знаходиться поза ним, невже констатація, що той самий є тим самим і нічим іншим, не є припущенням, яке зроблене лише для зручності

і зумисне нехтує всіма переходами, які пов'язують індивідуальну свідомість з загальною?" [118, с. 134].

Отже, на думку Т.Манна, особистість це не лише здатність до самотворчості, самоактуалізації. Особистість має давню, глибинну підструктуру, яка постійно пов'язує людину з минулим, з її пращурами.

Розгортаючи ідею формування особистості, Т.Манн звертається до тематики містичного випробування, ідеї паломництва та обряду ініціації. Так, Йосиф мав пройти важкий та довгий шлях до вже відомої та визначеної цілі. Ідея ініціації присутня також в "виховному романі" "Чарівна гора", оскільки історично ініціації і були давнішньою формою "виховання", підготовки юнака до дорослого життя. Т.Манн називає свого головного героя – Ганса Кастропа – "простаком" та натякає на його подібність з Парцефалем. Не випадково у "Чарівній горі" дуже багато говориться про посвячувальні обряди у елевсинських містеріях та сучасних масонських ложах.

Отже, стверджується, що необхідна свобода і відчуженість персонажа, його відірваність від буденного життя та інтересів, труднощі, вороги та перепони, створюють прозору алегорію пригод людини на її шляху від нереального до реального. Ця алегорія будує сучасну сюжетну лінію містико–міфологічного роману, у якому письменник намагається відтворити ідеї ініціаційних випробувань для створення відчуття максимального наближення до міфологічних традицій минулого.

У центрі естетичних поглядів пізнього Т.Манн стоять поняття іронії і пародії. Вся творчість письменника наскрізь пронизана сміхом, який постійно проривається назовні. Особливо це помітно у розповіді Цейтблома ("Доктор Фаустус"). Сам Т.Манн у історії створення свого роману говорить про це так: "Побільше насмішок, отже знущання над самим собою, щоб не впасти у патетику – усього цього якомога більше!" [134, с. 224]. Іронія, переважно пародійного типу, взагалі характерна для всієї творчості письменника. Порівнюючи свій стиль із стилем Бруно Франка, Т.Манн робить характерне

зізнання: “Він (тобто Б.Франк – авт.) користується гуманістичним розповідним стилем Цейтблома абсолютно серйозно, ніби своїм власним. А я, якщо говорити про стиль, визнаю, власне, лише пародію” [134, с. 235].

Сама культура тлумачиться Т.Манном як пародія (“Лотта у Веймарі”, “Зауваження до роману “Обраний”). На думку Т.Манна, ідея культури міцно пов’язана з ідеєю традиції, і у цьому сенсі будь–який акт культури є “повторення”. Але принцип прогресу вимагає рефлективного осмислення традиції: звідси виникає іронія. Архаїчні форми духовної культури, зокрема міф, були у минулому конструктивними формами інтелектуального та морального прогресу, але їх “наївність”, тобто невідповідність нашій раціональній, критичній свідомості, може бути сприйнята лише через іронію. Занурення у “наївність” архаїки без доповнення іронії, на думку Т.Манна, є “спокуса смерті”.

Письменник показує постійний зв’язок міфічної та іронічної сфер. За Т.Манном, людина сприймає міф двояким чином: відчуває піднесення, яке з часом перетворюється на профанацію (іронію). Т.Манн говорить не лише про піднесеність, а й розкриває почуття жаху перед священним, перед величчю та страхітливою таємницею ірраціонального досвіду. Але поруч із “священним” у людині знаходиться і “мирське”. Найбільш яскраво це втілилося у образі Йосифа, якого письменник назвав шахраєм, хитруном. Йосиф ні на мить не забуває про віру свого батька, але чудово пристосовується до звичаїв Єгипту: “Необхідно лише перейнятися думкою, що Бог підготував тобі особливу долю і що потрібно йому допомогти, і тоді душа напружується, а розум досягає необхідної сили, щоб підкорити собі обставини та стати їх паном, навіть якби вони були такі складні як положення у благословенному Потифаровому домі у місті Уазі, у Верхньому Єгипті” [118, с. 97]. В творах Манна на вагах завжди лежать піднесеність міфу і іронія людського. В “Йосифі” Т.Манн говорить про “духовну іронію”, яка притаманна євреям: “Вони пам’ятають про боже, але не забувають про людське”. “Так жив і Йосиф у землі Єгипетській; як дитина

світу, він легко примирював внутрішню оговірку з пристосуванням, і саме ця оговірка дозволяла йому пристосовуватися, не боячись, що він зрадить Бога, елохіма, який привів його у цю країну, і на чию милостиву згоду необхідно було розраховувати, якщо він, Йосиф, буде в усіх відношеннях походити на єгиптянина та зовнішністю цілком уподібниться до синів Хапі та підданих фараона" [118, с. 131]. Образ Йосифа мінливо змінює свої риси у залежності від ситуації: у ньому є дещо від Адоніса, але потім він перевертається на Гермеса, та починає грати роль світської людини, хитрого посередника, який піклується про вигоду. Під час довгої розмови з фараоном у його образі сплітаються майже всі міфології світу – єврейська, вавілонська, грецька, єгипетська, – і ми вже забуваємо, що насправді тлумачиться біблейські легенди про народ Іудеї.

Для художньої мови Т.Манна властиві яскраві та контрастні тони: у нього постійно взаємодіють сфери краси та потворного, сакрального та іронії. Міф, на думку письменника, репрезентує одночасно сакральне та профанне, міф занурює людину у божественне та демонічне, святе та гріховне. За Т.Манном, людина не може постійно перебувати у сфері сакрального, адже вона повинна жити буденним життям, саме іронія допомагає Йосифу прилаштуватися до нових життєвих ситуацій. Іронія тут не руйнує сфери сакрального, освяченого, а допомагає людині балансувати на межі між особистою безпекою, влаштованістю та релігійно–екстатичними переживаннями.

У іншому романі ("Чарівна гора") автор також характеризує свого героя, Ганса Касторпа, як хитруна. При всій своїй простоті – він хитрун, просто його характер та хитрість виявляються у більш спокійній та духовній формі: він тяжіє до випробування почуттів та думки. Завдячуючи своїй уяві, посередній юнак підноситься до метафізичних сфер. "Наївний хитрун" кидає виклик навіть стихіям та природі. Касторп перед обличчям священного відчуває власну нікчемність, усвідомлює що він не більше, ніж "порох та попіл", але він кидає виклик з такою ж наївністю, з якою кинув виклик духовним проблемам, з якими йому довелося стикнутися за волею долі. Його серце у цей момент

відчуває не лише жах, благоговіння, релігійний екстаз – а дещо більш важливе: насмішку, справжню непідробну іронію, стосовно до цих могутніх та титанічних сил, які здаються йому сліпими та нерозумними і які можуть його знищити, але він їм навіть у смерті хоче протиставити свою людську впертість та вищість.

Т.Манн вважає, що міфологічне світовідношення не паралізує креативні здібності людини. Вони надають їй впевненості у собі, спонукають до дії. Людина бере на себе відповідальність за стан речей у світі і за світ у цілому. Так, Йосиф взяв на себе відповідальність за Єгипет у часи голоду, і став називатися “Батьком Країни”. Міфологічна людина сміливо бере на себе величезну відповідальність: участь у створенні не лише власного світу, а усього космосу. Міфологічна людина постійно перебуває у космічному контексті, вона відчуває як свій обов’язок турботу про все живе.

Фундаментальними характеристиками буття є час та простір. Простір передає спосіб співіснування різноманітних матеріальних утворень, час – спосіб зміни матеріальних явищ. Простір та час позначають первинні загальнолюдські інтуїції, за допомогою яких сприймається та емпірично осмислюється навколишній життєвий світ. Науковці найрізноманітніших галузей використовують категорії часу та простору у своїх універсальних теоретичних побудовах. Розуміння часу, його сучасне сприйняття досліджувало багато філософів та письменників: Б.Рассел, Дж.Фрезер, К.Ясперс, М.Бахтін, П.Жане, Г.Люббе, А.Бергсон. Дослідження природи часу можемо помітити у творах Т.С.Еліота, М.Пруста, Дж.Джойса, І.Бергмана, Г.–Г.Маркеса та інших митців. Розуміння часу у XX ст. в порівняні з минулим зазнає істотних змін. Час у сприйнятті людини стає локалізованим, згортається. Г.Люббе назвав цю тенденцію “скороченням теперішнього” [102]. Час згортається, бо надзвичайно збільшилася кількість інформації і, відповідно, зменшилися шанси людини реагувати на неї; життєвий світ змінюється надзвичайно швидко, минуле стає чужим, незрозумілим. Внаслідок цього у людей з’являється зацікавленість

класикою – тим, що вже довгий час стабільно зберігає свою культурну цінність та значущість. Отже свідомості властива темпоральність, впорядкованість у часі. Ми можемо говорити про стандартний час – календарний, час точних наук; та внутрішній час – це спрямована на себе і замкнена у собі тривалість, унікальна та неповторна. Таке розмежування можна знайти, наприклад, у А.Бергсона: дискретний час точних наук та час–переживання. Значний вплив на західноєвропейське мистецтво мали ідеї А.Бергсона щодо можливості ускладнити, "психологізувати" час, залучити до "просторової моделі" ідею "зворотного часу". При цьому "простір" належить саме художній практиці, адже, за Бергсоном, "в дійсності категорія простору ілюзорна, у теорії – дещо заплутана, а в художній практиці – досить корисна". Щодо художньої інтерпретації часу – вона значною мірою визначила непересічність творчості М.Пруста, Т.Манна, М.Фріша та інших. Інтенсивно використовується митцями і інтуїтивістська інтерпретація пам'яті: "час" (минуле) саме завдяки пам'яті існує у сучасному, виступає як активно діюча сила, що "вписана" у конкретний мистецький твір ("Назад до Мафусаїла" Б.Шоу, творчість письменників "нового роману", "Сунична галявина" І.Бергмана та ін.).

Т.Манн у своїх романах розглядає не темпоральну структуру повсякденного життя, тобто звичайний, повсякденний час, який є примусовим для людини, адже саме у ньому людина зберігає для себе відчуття реальності. Письменника більше цікавить саме внутрішній час: "Нас цікавлять не числові вираження часу, а те знищення часу в таємниці взаємозамінності легенди та пророцтва, яке надає слову "колись" подвійне значення минулого та майбутнього, і тим самим заряджає це слово потенцією теперішнього. Тут знаходяться корені ідеї перевтілення" [117, с. 55–56]. Так, "Чарівна гора" є романом про час у подвійному смислі слова: з одного боку – тому, що Т.Манн намагався змалювати внутрішню картину певної епохи – довоєнного періоду в Європі, і це робить її романом історичним; з іншого боку – тому, що у ній йде мова про час як такий, у його чистому вигляді.

Розуміння міфічного часу та простору у Т.Манна у своїх основних рисах нагадує дослідження відомого румунського історика релігій Мірчи Еліаде (1907–1986). “Відсутність прізвища М.Еліаде у дослідженнях творчості Томаса Манна просто дивує” – зазначає Д.Борхмаєр [249, с. 17]. (Зазначимо, що роман “Йосиф та його брати” було написано раніше основних праць Мірчи Еліаде). Головною темою творчості останнього була: “Медитація над часом, цим головним фактором, що визначає людські межі” [244, с. 37]. На думку М.Еліаде, міф викладає сакральну історію, розповідає про подію, що відбулася у вікопомні часи, на початку всіх початків. Це завжди розповідь про якесь творення, у міфі ми стоїмо біля витоків існування “чогось”. Міф, на думку М.Еліаде та Т.Манна, не просто сприймається, а переживається аудиторією. Переживаючи міф ми лишаємо світ повсякденності і потрапляємо у світ перетворений. Це передбачає існування не у хронологічному часі, а у початкову епоху, коли подія відбулася вперше: “Він є завжди, хоча люди використовують слово “був”. Так говорить міф, а міф лише одежа таємниці, святкове його вбрання – це свято, яке, повторюючись, розширює значення граматичних часів і робить для людей теперішнім і минуле, і майбутнє” [117, с. 74]. В момент здійснення ритуалу буденний час уривається і людина переноситься у прадавню епоху, коли вперше відбулося явлення архетипу. Людина включається до часу міфічного. Ритуал є засобом зв’язку між сакральним світом і світом буденним. Учасники ритуалу стають сучасниками героїв, що діяли колись. Згадаємо про свято воскресіння Адоніса або Таммуза, про яке розповідав Веніаміну Йосиф: “Невже я говорю тобі про свято, яке має певний час? І люди, що справляють його годину за годиною, знаючи наступну годину, але освячуючи теперішню, по–твоєму, себе обманюють? Всі вони знають, що образ (авт. – скульптура Таммуза) зберігається у храмі, і все ж таки Таммуз воскресає. Образ – це знаряддя справжнього часу та свята.” [117, с. 426]. Люди, що жили у традиційних суспільствах, переконані у тому, що і світ в цілому, і кожне окреме явище колись було досконалим. Та з плином часу вони втрачають

свою досконалість або вичерпуються (родючість землі, кількість тварин, чисельність роду), а тому потребують відродження. Здійснити його можна лише поверненням до часу всіх начал. Засобом здійснення цього є ритуал, за допомогою якого людина входить у міфічний час.

У своїх романах Т.Манн активно використовує ідеї давніх обрядів і ритуалів. Для його міфологічного моделювання сюжетів найчастіше використовуються міфологеми ритуальної зміни царя–жерця (помираючий та воскреслий Бог), “священного весілля”. Міфологема “смерть–воскресіння” стає основною “метафорою” циклічної концепції історії. Ця міфологема характерна для багатьох письменників XX ст. У Т.Еліота міфологема “смерть–воскресіння” парадоксально обертається мотивом неможливості та небажання “воскресіння” на мертвій, “безплідній землі”, на яку перетворився світ. Для міфологічного моделювання історії Дж.Джойс частіше усього використовує міфологему ворогуючих братів чи міфологему помираючої та воскреслої Боголюдини. Ось, що пише про головні міфологічні образи роману “Чарівна гора” Т.Манна, М.Мелетинський: “Любовний зв’язок Ганса Касторпа з Клавдією Шоша під час карнавалу на масляницю, її щезнення на наступний день та повернення через певний строк з новим прихильником – багатієм Пеперкорном чудово вкладається у схему “священного весілля” Богині, яке приурочене до календарних аграрних свят... Самогубство Пеперкорна через власне безсилля веде до іншої ритуально–міфологічної паралелі – до ритуальної зміни царя–жерця шляхом умертвіння старого царя, у якого вичерпалася статева та магічна сила” [170, с. 237].

Таким чином, дисертант прийшов до висновку, що активне використання ритуально–обрядової тематики у неоміфологічних романах Т.Манна підкреслює важливе місце традиції у трансформаційному процесі “міф – неоміфілогізм”, який приводить до збагачення і нового смислового наповнення сучасних літературних образів.

Отже, однією із спільних рис розгляду сфери міфічного Т.Манном та М.Еліаде є поняття міфічного часу та міфічного простору. Концепція міфічного або священного простору дає можливість позначити сталу точку в хаосі мирського простору та робить можливим онтологічний перехід від одного способу буття до іншого. Прорив у неоднорідності буденного простору створює центр, через який можна спілкуватися із священним. Священний простір освячений, і для релігійної людини лише він існує по–справжньому. Міфічний час, як і простір не є однорідним і безперервним. Існують відтинки священного часу, часу святкувань та буденного часу, в якому відбуваються дії, що не мають релігійного значення. Отже, через ритуал віруюча людина може без перешкод перейти зі звичайного часу в час священний. Дисертант погоджується з В.А. Личковахом, який розуміє сакральне значення свята як створення космосу з невпорядкованого хаосу, як можливість виходу з буденних форм життя та досягнення нових, недосяжних раніше рівнів культури та соціуму.

М.Еліаде відзначає головну відмінність між двома часами: священний час за своєю природою повторюваний, це міфічний доісторичний час, який став теперішнім. Будь–яке релігійне свято, будь–який літургійний час є реактуалізацією священної події, що відбулася у міфічному минулому. Брати участь у релігійному святі означає вийти із звичайного часу, щоб повернутися у міфічний час, який не можна повернути: він не спливає, завжди тотожний сам собі, не змінюється і не закінчується. При кожному періодичному святі відроджується той самий міфічний час. “Священний час, що періодично реактуалізувався у дохристиянських релігіях (особливо архаїчних), – це міфічний час, час доісторичний, що не ототожнюється з історичним минулим, первісний час, у тому розумінні, що він “вибухнув” відразу, що йому не передував жоден інший час, бо ніякий час не міг існувати до появи дійсності, про яку розповідає міф” [64, с. 39].

У своїй статті “Назад до початку всіх речей” Дітер Борхмайер порівнює “Кільце Нібелунгів” Р.Вагнера і “Йосифа та його братів” Т.Манна. Згадаємо,

що під час написання роману Т.Манн пише дві статті, присвячені творчості Вагнера: (1933, 1937). За Борхмайером, у центрі двох творів лежить міф, але якщо у Вагнера ми бачимо “рух вгору”, то у Т.Манна – “рух донизу”: “Томас Манн не лише імітує Вагнера, він йому суперечить, міфічний цикл роману є одночасно імітацією та контрафактом вагнерівської музичної драми” [249, с. 19]. Вагнерівська тетралогія представляє собою замкнену міфічну дійсність, де збігається перше та останнє слово. Вагнер говорить про “стислу картину явищ”, приписує міфу “тенденцію втілювати зв’язок різноманітних явищ у стислу форму”. Вагнер вказує структуру міфічної поезії, яка є близькою до поглядів Т.Манна: всі міфічні елементи є нічим іншим як “скорочення” реальностей, постійно сучасних, які можна транспортувати з “маленькими змінами” у сьогодення.

Т.Манн у романі “Йосиф та його брати” приділяє увагу містичному досвіду і екстатичним станам свідомості. Пітер Козловські у книзі “Міф про модерн” описує три центральні моменти модерну: магію, міфологію та систему: “Магія, міфологія та система – зовсім не самостійні лінії розвитку модерну; вони взаємозалежні. Міф повідомляє про магічну присутність божественного у світі, магія виходить з глибинно–міфічної божественної структури світу. Міф, розгорнутий у міфологію, стає системою, міфологічною системою череди еонів та Богів; його завершення – вичерпуюча міфологічна генеалогія” [77, с. 174–175]. На думку Козловські, філософська система модерну не лише міфологічна, а просякнута магією, вона дає одній людині можливість засобами магії підкорити собі весь світ. За допомогою магії епоха модерна диктує свої закони дійсності і історії. Містичний досвід відіграє істотну роль як у відтворенні, так і у трансформації соціального життя архаїчного суспільства. Він є душею, життєвим принципом закінченого міфологічного світу. Там, де містичний досвід не відтворюється, зникає сакральне, вмирає Бог або Боги, і залишається мертва оболонка, що існує ще якийсь час за інерцією, але вже приречена на умирання. Містичний досвід є живим вогнем, він передається з рук до рук як

інтерсуб'єктивний досвід спілкування і присутності божественного. Спалахуючи час від часу в ритуалах, святах, проповідях, снах він відтворюється як деяка самототожна сакральна реальність у свідомості всіх учасників священних дій і навіть створює те, що християнські філософи назвали соборною людиною. Містичний досвід не довільний, він є живою, гранично переконливою репрезентацією міфу, сакральної історії. Екстатичний досвід, позбавлений наповнення традиційним змістом, може бути сприйнятий як беззмістовне марення, сучасною мовою – як змінений стан свідомості. У східному християнстві таке співвідношення було усвідомлено, як єдність богопізнання і богослов'я, і саме богослови були визнані людьми, які мають автентичний, справжній досвід пізнання Бога. Таким чином містичний досвід виявляється необхідною умовою безпосередньої реальності міфу, як простору, у якому перебуває сакральне. Згадаємо пророцтва Йосифа та Іакова. Причину особливої уваги з боку Манна до містичного досвіду і екстатичних станів свідомості дисертант пояснює вічним прагненням людини до пізнання трансцендентального світу та єдності з ним.

Досліджуючи мистецьку практику Т.Манна, дисертант прийшов до висновку, що естетична та моральнісна оцінка історичних явищ та подій, яку здійснив у своїх творах письменник, дозволяє переосмислити історичне минуле. Історія була одним з домінуючих предметів художньої рефлексії письменника. Предметом аналізу в творчості Т.Манна постають феномени естетичної універсалізації змісту історичних подій і процесів, художньої рефлексії над ними у формах художнього образу і твору. В творах митця, зокрема у романах “Чарівна гора”, “Йосиф та його брати” і “Доктор Фаустус”, репрезентовані всі рівні історичного змісту, – від побутової конкретики до глибоких історіософських роздумів та узагальнень. У творах письменника присутній різноманітний, багатошаровий історичний зміст: від роздумів про дві світові війни до історичної рефлексії щодо виникнення християнства. Дисертант погоджується з думкою В.Даренського, який досліджуючи

специфіку художнього освоєння історії, дійшов висновку, що “історична реальність відтворюється у художньому образі як простір людського самовизначення, а відтак, художнє освоєння історії дає не тільки критичну наснагу чи, навпаки, сукупність наочних зразків для наслідування, – але, насамперед, дає зразок самої історичності як особливого способу буття, тобто буття–як–вчинку, буття в горизонті цінностей, ідеалів та екзистенційної відповідальності” [59, с. 10].

Звертаючись до історичної дійсності свого часу, Т.Манн трактує історичні події, використовуючи міф. Міфологічні герої Т.Манна – Ганс Касторп, Йосиф Прекрасний, Адріан Леверкюн – певною мірою є філософськими узагальненнями, моделями, риси яких “промальовані” філософом та письменником, і саме участь письменника надає філософській думці образності та наочності. При аналізі творчості Т.Манна, увага дослідника, у першу чергу, акцентується на його естетичному мисленні та естетичному світогляді, бо саме вони дозволили прийти міфу, історії та філософії до синтезу, виявити себе у творі мистецтва.

Наскрізь сучасна думка письменника занурена у минуле. Вона виростає з історії, вона пророкує минуле і є втіленням ідеї, яку сама ж і проголошує, ідеї про діалог між часом минулим і майбутнім. Художнє відтворення історичної реальності Т.Манном, зокрема у романах “Йосиф та його брати” і “Доктор Фаустус”, дозволяє письменнику інтерпретувати історичні події на рівні найглибших роздумів та узагальнень. В своїх романах письменник абстрагується від реального ходу історичного процесу, відкидає несуттєві зв’язки та елементи, щоб краще висвітлити зміст конкретного історичного явища або події. Принцип монтажу окремих елементів історичної діяльності дозволяє Манну акцентувати увагу читача на тих історичних явищах, які у реальному житті були не усвідомленими.

Історія у письменника виступає швидше як історія духу, історія смислів людського життя. Т.Манна цікавить як відчуває себе у історії особистість,

іншими словами, як виражає себе світова історія через особистість. Таким чином, історія за умов такого підходу виступає не як розгортання позаособистісних сил, а як така, що враховує людський аспект. Тобто Т.Манн розглядав історію не лише як предметну сферу, яка існує окремо від суб'єкту, а у її взаємозв'язках з ним. Історія, на думку письменника, є багатомірним феноменом. Її прояви у свідомості, поведінці, сприйнятті різних людей відображаються різним чином. Історія може сприйматися як цілісність, і, водночас, як конкретне і невичерпне розмаїття історичних реалій.

Історія, за виразом Т.Манна, це – "колодязь глибини невимовної. Чим глибше ти тут копнеш, чим далі просунешся, чим нижче спустишся у минуле, тим більше переконуєшся, що першооснови роду людського, його історії, його цивілізації зовсім недосяжні, що вони знов і знов йдуть від нашого лоту в бездонну далечину" [117, с. 35]. Інакше кажучи, Т.Манн вважає, що розкриття потенціалу минулих століть необмежене, як необмежене розкриття у історії нових горизонтів досвіду. Історія може створювати такі ситуації, у яких майбутнє може вирішувати долю минулого, коли розуміння потенціального приводить до того, що майбутнє і минуле переплітаються у теперішньому.

Суттєвою рисою у розумінні історичного процесу, в художньому відтворенні історичних подій Т.Манном, на думку дисертанта, є не лише моделювання, відтворення історичного життя таким, яким воно є, а прагнення письменника ввести історичний досвід у контекст свободи, представити його як предмет вибору. Історична реальність для письменника передусім виступає як предмет моральнісного осмислення, як така, що виявляє орієнтацію людини стосовно фундаментальних цінностей. Історія у творах Т.Манна постає як простір людського самовизначення, як розкриття потенціалу минулого і, тим самим, майбутнього.

У романі "Йосиф та його брати" Т.Манн торкається такого цікавого аспекту, як формування історизму, такого світобачення, коли кожна подія набуває статусу виняткової та неповторної, а час стає незворотнім. Велику роль

у формуванні такої світонастанови відіграло плем'я Ізраїлю. Кожну історичну подію євреї розглядали як прояв ласки та гніву Бога за конкретні дії обраного народу. Незворотність історичних подій і часу компенсувалася обмеженням історії у часі. Згадаємо Фамарь, яка будь–яким чином хотіла потрапити до "історії", увійти у майбутнє: "Саму себе вона хотіла вставити – і з захоплюючою рішучістю вставила – у велику історію, у величне буття, від якого, довідавшись про нього від Іакова, не дала відсторонити себе, чого б їй це не коштувало" [118, с. 645]. "Вона не хотіла бути у стороні… Ця дівчина хотіла вийти на стовпову дорогу. Вона хотіла увійти у цю родину, включитися своїм лоном у ланцюг поколінь, який вів до блага, йдучи у далечінь часів. Вона хотіла бути однією з праматерів Шілома" [118, с. 663]. Т.Манн зосереджує увагу на відмінностях між історичною концепцією іудаїзму та архаїчними, міфічно–філософськими концепціями вічного повернення. Письменник зазначає, що для іудаїзму час має початок і має кінець. Бог проявляється вже не в часі космічному, а у часі історичному, незворотному. Жести Ягве – це особисте втручання у історію, їх сенс він відкриває лише народу, якого обрав.

Отже, на думку Т.Манна, історія – явище нелінійне, варіативне, у її центрі знаходиться людський дух та неперехідні людські цінності. Культурні цінності, на кшталт десяти заповідей, пронизують цивілізаційний процес. Якщо розглядати вічні або неперехідні цінності у історії, то стає очевидним, що тріада цінностей "істина – добро – краса" присутня на всіх етапах цивілізаційного розвитку, хоча і зазнає різних інтерпретацій. Саме у цьому аспекті, коли йдеться про вічні цінності, історія виступає не як плинність, а як збереження своїх формоутворень. Цінності мають неперехідну значимість і у цьому сенсі вони створюють перспективу вічності. Отже, коли письменник розмірковує про початковий взірець, початкову форму життя, позачасову схему, він має на увазі саме ці ціннісно–нормативні форми, які дозволяють долучитися до вічності.

У Т.Манна можливі різні форми зустрічі минулого та майбутнього. У його творах існує синхронізм певних аспектів різних епох. Митець виявляє різночасові, але аналогічні за сюжетами та структурами події, розглядаючи шляхи перетворення теперішнього під кутом зору минулого, пропонує враховувати досвід минулого для оцінки теперішнього, а це допомагає чіткішому баченню основних цінностей культури та оцінки сьогодення з позицій вічного.

Досліджуючи особливості літературного міфологізму Т.Манна, дисертант виділив основні характерні моменти міфопоетичного світовідношення письменника. В своїх творах, зокрема у тетралогії “Йосиф та його брати”, Манн приділяв увагу шляху “від міфу до логосу”, він звертався до початку міфу, досліджував містичні традиції, перські вчення, єврейські теології, гностичне вчення та елементи елліністичної філософії. У романі “Йосиф та його брати”, моделюючи образи Авраама, Іакова та Йосифа, письменник розгортає ідею індивідуації, а саме виокремлення індивідуального з універсального та їх взаємодію. Т.Манн запропонував ідею “відкритої особистості” або “тотожності особистостей”. „Я” письменник розглядав не як закриту монаду, а як дещо відкрите, необмежене насамперед для досвіду минулих поколінь. Т.Манн переконаний, що людина постійно пов’язана з минулим і з своїми пращурами. Розгортаючи ідею формування особистості, письменник звертався до тематики містичного випробування, ідеї паломництва та обряду ініціації. В своїх неоміфологічних романах, зокрема “Чарівній горі”, “Йосифі та його братах” і “Докторі Фаустусі”, Т.Манн активно використовував ритуально–обрядову тематику, що свідчить про важливе місце традиції у міфологічній творчості письменника. Одним з центральних моментів літературного міфологізму Т.Манна є поняття іронії. На думку письменника, сучасна йому раціональна, критична свідомість може сприймати міфічне лише за допомогою сфери іронічного. Т.Манна цікавили особливості міфічного часу та простору. Його погляди багато у чому співпадають з дослідженнями М.Еліаде. Однією з

характерних рис міфопоетичного світогляду Т.Манна є його звернення до містичному досвіду і екстатичних станів свідомості, які виступають гранично переконливою репрезентацією міфу. Одним з аспектів художньої рефлексії Т.Манна є історичне переосмислення минулого: у творах письменника присутній багатошаровий історичний зміст. Художнє відтворення історичної реальності дозволило письменнику інтерпретувати історичні події на рівні найглибших роздумів та узагальнень.

Висновки до другого розділу

Аналіз міфопоетичного простору у творчій спадщині Томаса Манна дозволяє зробити наступні висновки:

- Реміфологізація, “відродження” міфу у перші десятиліття XX ст. стає динамічним процесом, який охоплює різні сторони європейської культури. Творчість Т.Манна як одного із засновників цієї тенденції, представляє особливий інтерес, адже твори письменника мають надзвичайно багатий міфологічний підтекст, відбивають вплив некласичних філософсько–естетичних категорій, нових психологічних та етнологічних ідей. Усе зазначене сприяло становленню специфічних естетико–художніх стилістичних ознак літературної творчості.
- Показано, що Т.Манн звертається не лише до міфологічних моделей: швейцарський санаторій – острів Цирцеї (“Чарівна гора”), а й до ритуальних: щорічний карнавал, “Священне весілля”, боротьба поколінь при зміни царя – Мага (“Чарівна гора”, “Йосиф та його брати”, “Обраний”). У “Йосифі та його братах” біблійний міф ілюструє перехід від архаїчних давньосхідних міфів до історизованого іудохристиянського міфу, який виражає гуманізацію особистості; водночас Т.Манн застосовує семантику можливих світів (“Доктор Фаустус”).

- Зазначено, що для міфологізму XX ст. і для міфологізованого роману обов’язкова присутність іронії та самоіронії, крім того Т.Манн широко використовує основні елементи літературного міфологізму: вводить бінарні опозиції, досліджує міфічний час, використовує категорії “дивовижність”, “вигаданість” та ін. Наголошено, що для письменника внутрішньою умовою існування сучасного міфу є гуманізм.
- Здійснено естетико–літературознавчий аналіз роману “Йосиф та його брати”, у якому Т.Манн приділяє увагу дихотомії “індивідуальне – загальне”, розкриває процес усвідомлення власного “Я” і сучасною людиною на відміну від особливості міфологічної свідомості, коли індивід не може (не відчуває потреби) відділити власне “Я”.
- Проаналізовано художню мову Т.Манна, для якої властиві яскраві та контрастні тони, взаємодія прекрасного та потворного, сакрального та іронії, специфічне висвітлення часу та простору.

Р О З Д І Л III ЕСТЕТИКО–ХУДОЖНІ МОДУСИ ТВОРЧОСТІ ПІЗНЬОГО ТОМАСА МАННА

3.1. Музична парадигма авангарду: естетичний аспект

В XX ст. є багато прикладів літературних творів, у яких відділити художнє від філософського неможливо. Художні твори Т.Манна представляють собою яскравий приклад взаємозв'язку філософії і літератури, вони репрезентують філософські та естетичні погляди письменника. Кожний твір Т.Манна покликаний до життя актуальними проблемами свого часу. Критерій, згідно якого треба підходити до творчості Т.Манна, має бути не суто літературним, а швидше філософсько-естетичним.

Те, що філософія висловлює за допомогою аргументів, письменник виражає за допомогою нових образів. Художній твір не може бути трансформованим у філософську теорію, бути повністю формалізованим. Письменник, поєднуючи інтелект, уяву і почуття, може найкращим чином передати суть і розкрити все контекстуальне багатство. Мовою мистецтва можна сказати те, чого не можна сказати мовою логіки. Художник може відобразити ті зв'язки, яких не може вхопити науковець. За допомогою композиції, добре розрахованим чергуванням різних тематичних ліній, які існують уособлено і раптом перетинаються у якомусь епізоді, навіть однією фразою, одним словом художник говорить те, чого сказати не може науковець не впадаючи у вульгаризацію. Теоретик не може обрати аспект для поєднання настільки різнорідних явищ так, як це робить митець. Прикладом цього може слугувати роман "Доктор Фаустус" Т.Манна, де музика була лише переднім планом, тільки окремим випадком, лише засобом, відбитком більш загального, щоб показати стан мистецтва та культури, більше того – людини та людського генія у його глибоко критичну епоху.

Т.Манн завжди пристрасно любив музику і вважав свій літературний талант певною видозміною музичного таланту. Письменник сприймав художню форму романа як свого роду симфонію, як музичну побудову. Отже аналізуючи музику, говорячи про її сутність та про долю, Т.Манн мав на увазі мистецтво в цілому. Під поняттям естетико–музичного Т.Манн розуміє не лише специфічні закони музики, як мистецтва звуку в просторі, а й загальні філософські, естетичні та художні категорії, поняття і закони.

Сам письменник грав на скрипці, виконував сонати Бетховена. Тому, коли він дає у руки Серенусу Цейтблому (герой “Доктора Фаустуса”) Viola d’amore (старовинний струнний інструмент, на якому часто грав Т.Манн), то цей факт можна сприйняти як один з натяків на автобіографічність образу цього гуманіста. Т.Манн часто–густо висловлювався про свої музичні вподобання. Ось, наприклад, його відповіді на анкету “У кого які бажання”, що була розіслана однією з концертних радіопрограм (це стосується травня 1954 р.): 1. Вагнер, увертюра до “Лоенгріна”; 2. Сезар Франк, симфонія; 3. Дебюссі, “Полуденний відпочинок фавна”; 4. Три пісні: Шуберт – “В селі”, “Липа” з “Зимового шляху” і Шуман – “Сутінки”; 5. Шуберт, тріо, твір 99, сі–бемоль мажор; 6. Бетховен, увертюра “Леонора”№ 3”.

У сучасних естетико–філософських концепціях XX ст. аналіз музики обіймає значне місце. Осмислюється вплив музики на культуру, на соціокультурні установки, на моду, на ціннісно–психологічні моделі поведінки людей. Велику гостроту набувають дискусії про місце музики у системі мистецтва, про творчій метод та художні принципи, перспективи музичної творчості. До цих проблем зверталося багато поколінь філософів та естетиків. Шлях роздумів про природу музичного йде від Платона до Руссо, від Ніцше до Адорно. Аналіз музики як мистецтва часто є початковим для розгорнення культурологічних і філософсько-естетичних побудов у західній філософії. В європейській естетико–філософській думці XX ст. існує ідея, що західноєвропейська культура знайшла своє найбільш чисте вираження у музиці,

музиці контрапункту, у той час як, наприклад, античність втілила себе найбільш повно у скульптурі. Наприклад, український естетик Г.Макаренко, спираючись на поняття “метамистецтво”, зміст якого він інтерпретує в першу чергу як “надмистецтво”, відстоює думку, яку ми вважаємо слушною: музика відігравала роль метамистецтва у ірраціоналістичній естетиці XIX століття [106].

Естетика А.Шопенгауера, яка продовжила панестетичний світогляд німецьких романтиків і проголосила культ творчості і генія, мала значний вплив на всю художню культуру другої половини XIX – початку XX ст. Світ – як об’єктивація сліпої, несвідомої волі – постає у свідомості художника кінця XIX і початку XX ст. як жорстокий, абсурдний, безглуздий. На зміну раціональному принципу відображення реальної дійсності у художню творчість приходить ірраціональний принцип вираження внутрішнього світу особистості через її несвідомі прояви. У філософсько–естетичній системі А.Шопенгауера музика займала особливе місце. Цей філософ цікавив Т.Манна самперед як теоретик музики, адже музика у письменника є праобразом будь–якого мистецтва. Згідно Шопенгауеру, музика на відміну від інших видів мистецтва не є відображенням ступенів об’єктивації волі, а є висловлюванням самої волі. Отже музика стає безпосередньою об’єктивацією волі, яка, у свою чергу, являє нам увесь існуючий світ через ідеї. Саме тому музичне мистецтво відрізняється від усіх інших видів мистецтва сильнішим, швидшим та неухильнішим впливом на людину. А.Шопенгауер, так само, як потім Т.Манн, розмірковує про всезагальність музичної мови, її ясність, яка часто–густо випереджає мову розуму. Отже, А.Шопенгауер розглядав музику як безпосереднє вираження волі, що складає сутність буття, тоді як усі інші види мистецтва відображають лише світ уявлень. Абсолютизуючи інтуїтивні, споглядальні, імпульсивні елементи художнього досвіду, він називав світ втіленою музикою і вважав, що той, хто дасть вірне та повне визначення музики, зможе виразити сутність філософії. Шопенгауер розглядав музику, як вище з мистецтв, оскільки на меті

вона має не відтворення ідей, а безпосереднє відображення “світової волі”: “музика виражає лише квінтесенцію життя та його подій, ніяким чином не їх самих ... саме ця, виключно їй властива загальність, надає їй ці високі чесноти, якими вона володіє, як панацеєю всіх наших страждань. Якщо таким чином музика занадто намагається прилаштуватися до слів і до подій, то вона намагається говорити мовою, яка не є її власністю” [237, с. 219].

Протягом усього свого життя кумиром Т.Манна був Р.Вагнер. До його творів письменник звертається неодноразово. Достатньо згадати новелу “Тристан” з її переспівом “Вступу” до “Тристана і Ізольди”. У статті “Страждання та велич Ріхарда Вагнера” Т.Манн говорить про те, що знайомство Р.Вагнера з філософією А.Шопенгауера було знаковою подією: “жодна з попередніх духовних зустрічей не може бути з нею порівняна, ні в особистому плані, ні у плані її історичного значення ... без сумніву лише вона дала його музиці сміливість і остаточне становлення” [151, с. 139]. В філософії А.Шопенгауера Р.Вагнера привабило світобачення філософа, у якому сліпа та безпідставна воля проголошується першоосновою світобудови, де відбувається дроблення на нескінченну множину об’єктивацій. Кожна з об’єктивацій, з одного боку, прагне до абсолютного панування, наслідком чого є війна “усіх проти усіх”, яка ніколи не припиняється, а з іншого – ці об’єктивації волі об’єднані у ієрархічну цілісність. Вагнеру близький інтерес філософа до таких психічно–емоційних станів людини, як страждання, егоїстичні імпульси. Т.Манн вважає, що музична драма Вагнера складається з двох “геніальних даностей, які ворожі і протилежні одна одній”, ці компоненти – психологія і міф. Вагнер “психолог–музикант” і “психолог–поет”, його музика складається з віртуозних психологічних натяків і зв’язків. Також Вагнер у своїй творчості звертається до міфу, він відкрив мову міфу для опери.

На думку Т.Манна, музика Р.Вагнера так само мало є музикою, наскільки мало є літературою драматична основа, яка доповнює цю музику і надає їй образ поетичного твору. Музику Вагнера “можна вважати психологією,

символом, міфом, емфатикою – всім, чим завгодно, але не музикою у чистому і повноцінному значенні, яке вкладали в це слово…” [151, с. 122]. Музика отримує своєрідний статус суцільного суверенітету. Цей статус перетворив її у таємниче, споконвічне, відверте начало. Втілення музикою таємничо споконвічного начала, відображення нею “речей у собі” дало змогу Вагнеру відокремити музичне мистецтво від інших видів мистецтв та стверджувати, що музика є “художньо–ідеальною подобою світу”. Найбільш яскраво вплив філософії та естетики Шопенгауера на творчість Вагнера можна простежити на прикладі створення ним одного з найграндіозніших творів музичної культури – тетралогії “Кільце Нібелунгів”. Отже естетико–філософські погляди Вагнера характеризуються єдністю теоретичних засад з композиторською діяльністю та мають відверто особистісне забарвлення, яке народжує часом вкрай суперечливі погляди митця.

Естетико–філософська концепція Ф.Ніцше продовжила процес відходу від класичної традиції, розпочатий Шопенгауером. Ніцшеанська позиція обумовлена подвійним впливом на неї з боку як Шопенгауера, так і Вагнера. В філософії Ніцше музика – це втілення стихійно–несвідомого, інтуїтивно–інстинктивного Діонісійського начала, яке уособлює собою становлення буття, найбільш повно і точно виражає першооснову всього існуючого.

Розмірковуючи про місце музики в своїй творчості, Т.Манн писав: “Музика завжди активно впливала на мою творчість, допомагаючи мені виробити свій стиль. Себе я відношу до музикантів серед письменників. Роман завжди був для мене симфонією, твором, який заснований на техніці контрапункту, таким мереживом, у якому ідеї відіграють роль музичних мотивів. Зокрема, я вважаю себе послідовником Вагнера у використанні лейтмотиву, який я переніс у мистецтво розповіді, де лейтмотив застосовується для підкреслення характерної деталі, у дусі музичної символіки” [218, с. 164].

Досліджуючи парадигми музики XX століття естетики зазначають, що відбулися докорінні зміни не лише у змісті музичної творчості, а у критеріях

музичної краси та цінності, у психології сприйняття: “Ми переживаємо очевидний факт: нові музично–естетичні парадигми поширюються та закріплюються у суспільній свідомості” [228, с. 132]. Відомо, що ХХ ст. характеризують як злам основ музичного мистецтва, як зміну музично–естетичних парадигм , що пов’язані з переходом до музичних парадигм авангарду. В новій музиці виділяють дві хвилі: “Авангард – І” (1908–1925 рр.) і “Авангард – ІІ” (1946–1968 рр.). У контексті даного дослідження нас цікавить ситуація музики на початку ХХ ст., а саме різка зміна естетико-музичних установок, яку описав у “Докторі Фаустусі” Манн. Йдеться про авангардну музику, основна новація якої пов’язана з новою парадигмою тональності (атональність), коли мелодія, музика базується не на звичній для традиційної парадигми діатонічній гамі. Замість 7 тонів з’являється 12–тонова серійна музика (додекафонія). В цьому ключі між 1908 і 1913 роками С.Прокоф’єв створив “Наслання”; А.Веберн – пісні opus 3, 4; А.Шенберг – три фортепіанні п’єси opus 11; О.Скрябін “Прометея”, “Поему вогню”; Б.Барток – “Варварське алегро”; І.Стравінській – балет “Весна священна”; А. Берг – опера „Воцек”.

Останній діалог Леверкюна і Цейтблома (“Доктор Фаустус”) є, по суті, викладенням та обґрунтуванням дванадцяти звукової (додекафонічної) системи німецького композитора Арнольда Шенберга (1879–1951), ім’я якого у романі не згадується, і який висловив з цього приводу свій протест. Це врешті–решт змусило Т.Манна зробити в кінці книжки відповідні зноски. Але в “Романі одного роману” письменник пише: “Я це роблю всупереч своїм переконанням. Не лише тому, що такого роду пояснення порушують замкнену сферу мого роману, скільки тому, що у цій сфері, у цьому світі чортівні і чорної магії ідея дванадцятизвукової техніки набуває особливого забарвлення, особливого характеру, якого вона – чи не правда? – по–суті, позбавлена і який у дійсності робить її нібито моїм здобутком, здобутком самої книги. Думки Шенберга і мій варіант цих думок для даної мети настільки розбіжні, що не говорячи вже про

порушення стилю, у моїх очах було б майже принизливим, якби я у тексті згадав його ім'я" [134, с. 199].

На думку дисертанта, значний вплив на долі естетико-музичних парадигм авангарду мала робота М.Вебера "Раціональні та соціологічні основи музики" (1921). Це дослідження вважається класичною працею з музичної соціології, воно багато у чому визначило погляди таких теоретиків, як Т.Адорно та Г.Маркузе. Аналізуючи музику, Вебер висунув положення про прогресуючу раціональність, як долю європейської цивілізації. На думку соціолога, західне мистецтво несе на собі відбиток раціональності, так саме, як і інші сфери культури. Європейська музика втілює у собі цей принцип особливо наочно. Вона пронизана духом впорядкованості, жорсткої регламентованості. "Раціонально організована гармонічна музика – як контрапункт, так і акордова гармонія, формування звукового матеріалу на основі трьох тризвучій з консонантною терцією, наші хроматика та енгармонізм, з часів Ренесансу організовані у раціонально гармонічній формі, наш оркестр з ядром у вигляді квартету струнних і з ансамблем духових, ... наші сонати, симфонії, опери ... – все це було лише на заході" [82, с. 27].

О.Шпенглер у "Занепаді Заходу" писав про фаустівську епоху, центр якої складає контрапунктична музика. Отже, думка про те, що сучасне світосприйняття є музичним, була досить розповсюдженою: саме музика дає можливість висловити все те, що є прихованим у внутрішньому світі людини і що не може бути виражене жодним словом. Таке трактування було характерним для Новаліса, Гофмана, які вважали, що саме у музичній формі може бути виражена душа природи, космічна та космологічна концепції. Цю ідею ми можемо знайти і у Т.Манна, коли йдеться про піфагорійську концепцію музики де музика виступає як "універсум, який можна почути" (твір Адріана Леверкюна "Дива всесвіту").

Роман "Доктор Фаустус" окреслює широку панораму музики у її історичному, естетичному, соціальному і, нарешті, технічному аспектах.

Велике зацікавлення у дослідників викликає саме музично–фактологічний бік твору.

Отже, крім нової парадигми авангардної музики – 12–тонової серійної музики, Т.Манн вловив ще одну інновацію нової музикальної естетики XX ст. – звернення до язичницької античності і відновлення притаманної їй мікрохроматики, тобто такої звукової системи, де у гамі налічується навіть не 12 звукоступенів, а вдвічі більше – 24. Слух сучасного європейця, як правило, взагалі не розрізнює таких інтервалів, але мікрохроматична інтонація стала естетично повноцінним об'єктом музичного мистецтва. Звернення до мікрохроматики вказує на космізм сучасної музики, який актуалізує відчуття музики сфер та світової гармонії. За Т.Манном, з усіх мистецтв лише музика не втратила "благоговійних" спогадів про початкову пору: "Урочистим закляттям вона знов і знов воскрешає свою первозданність, вшановує непохитність своїх основ. Тим самим вона ніби проголошує себе подібною до космосу, бо першооснови музики, можна сказати, тотожні з найпершими і простішими стовпами всесвіту ... В самій сутності цього дивного мистецтва закладена здатність у будь–яку хвилину все почати з початку, на порожньому місці, нічого не знаючи про багатовікову історію того, що ним досягнуто, здатність заново відкривати та породжувати себе" [115, с. 66–67]. Цей аналіз Манна близький до розгляду грецької музики В.Татаркевичем: "Вже із самого початку греки включали до сфери натхнення разом з поезією і музику. Для цього була подвійна підстава. Насамперед сукупне їхнє практикування, оскільки поезія була співана, а музика вокальна. По–друге, психологічна спільність. Музика разом із танцем, на противагу архітектурі чи скульптурі, можуть мати характер "манії", бути джерелом шалу та захвату. Це віддаляє їх від пластики й натомість наближує до поезії. Власне, то вони, практиковані разом із поезією, дарують їй стан захвату й сприйнятливості до натхнення" [218, с. 80].

Але у "космізмі" музики античної та сучасної є відмінності: у першої переважає чиста мелодія, гармонія, все охоплене пошуками центру, а друга –

виявлення демонізму: “безмірно нелюдське не дає благочестю нічого, це люциферівська сардоніка, пародійно–лукава хвала, адресована, здається, не лише жахливому механізму світотворення, але і медіуму, у якому він вимальовується, мабуть навіть повторюється, музиці, космосу звуків...” [115, с. 292]. З одного боку, сучасна музика – це мелодія “особливого особистісного знайомства із усіма обставинами землі та неба” (наукові досягнення), з другого – надлюдський гумор та пародіювання над всесвітом. Сучасна музика говорить людині, що вона, вінець творіння, з усіма своїми духовними запитами ніщо інше, як “продукт плодоносного болотного газу якого–небудь сусіднього світила”, “квітка зла..., що розквітає серед зла”. За Т.Манном, космічна музика сучасності – це знущання над гармонією музичних сфер, вона побудована на дисонансах, “суворо – урочиста, математично – церемонна гротескність” [115, с. 292].

Розмірковуючи над особливостями художньої мови музичного авангарду, досліджуючи джерела її виникнення, принципи композиції, виконання і сприйняття В.Личковах зазначає: “Нові звучання немов вириваються з надр самого соціуму, розділеного на мільйони відчужених, загублених душ. Кожна трепетлива, стенаюча, конвульсуюча душа випускає свій зойк про допомогу, б’ється у судорозі урбанізованого життя, схожого то на страхітливий сон, то на бездонне зомління. Розвиток музичної мови йде від поліфонії до атональної поліперспективності. Музичний образ стає багатошаровим, розкладається на окремі ладотональні й темпоритмічні “монади”. Лейбніцівська “передусталена гармонія” перетворюється у “непередусталений хаос” звуків. Мова музики виражає леверкюнівську “душу” сучасної культури, її емотивні структури” [93, с. 103].

Т.Манн вважав, що демонічна чуттєвість музики виникає історично: з цього питання він полемізує з Ніцше, який намагався довести, що давньогрецький світ, так само як і світ християнський знав “демонію волі” і навіть поклав її у основу своїх релігійних культів. З точки зору Ніцше,

історична зміна культур не приносить і не може принести нічого нового. Сутність життя завжди рівна собі, так що кожна культура лише по різному виражає одне і те саме. Тому для Ніцше музика виступає завжди як спосіб вираження волі – такою і була музика у давнину. Хор у грецькій трагедії виступав, за Ніцше, як втілення принципу буття – волі, у якій кожний індивідуум зливався з іншим, на відміну від світу видимості, ілюзорного світу, який знайшов своє втілення у аполонівському мистецтві. Ніцше вважав, що виходячи з духу музики, можна зрозуміти радість від знищення індивіда.

Т.Манн досліджував відмінності античного, греко–римського світу та християнського, європейського світу, античної та фастівської культур. В християнській культурі чуттєвість протиставлялася духу, заперечувалася, сприймалася гріховною, виступала, на відміну від часів античності, у загостреному значенні. У “варварстві” (термін Т.Манна) чуттєвість не виключалася, а розглядалася як природне начало. Вона визначалася не як протиріччя, заперечення, а як гармонія та узгодженість. У “варварстві” чуттєвість була позбавлена особистісного начала, вона носила стихійний, безпосередньо–природній характер. За Т.Манном, саме це є ознаками культури: “мені особисто наївність, позасвідомість, самоочевидність здаються невід’ємними ознаками того явища, яке ми називаємо культурою. Нам як раз не вистачає наївності, і ця вада, якщо можна тут говорити про недоліки, рятує нас від яскравого варварства, яке, беззаперечно, уживалося з культурою, навіть дуже високою. Я хочу сказати: та сходинка, на якій ми стоїмо, безперечно дуже схвальна сходинка цивілізації, але так само безсумнівно, що нам потрібно набратися варварства, щоб знову набути здатності до культури. Техніка, комфорт – ось що називають культурою, а це не так. У гомофонно–мелодійному ладі нашої музики також присутній стан цивілізації – як противага контрапунктично – поліфонічній культурі” [115, с. 63]. Як заперечення духовного принципу, чуттєвість набула демонічного характеру і стала спокусою. Цей демонічний, чуттєвий характер чітко відбивається у

середньовічному німецькому середовищі, про яке пише письменник, і у якому формувалася німецька нація, з якого вийшли її основні риси. “Жадоба вирватися із скованості, із занурення у потворне – це німецька, глибоко німецька властивість, прямо–таки застою, згубної самотності, провінційного розбишацтва, невротичної сумбурності, тихого сатанізму...” [115, с. 329].

Християнська чуттєвість відрізнялася від античної насолоди закоханістю у власне бажання, насолодою від усвідомлення того, що порушується закон, принцип, що це порушення з власного бажання і власної волі, що власною волею людина обирає чуттєве як протилежне духу. Адріан Леверкюн кидає Богослов’я заради музики, відшукує “гетеру Есмеральду” заради інстинкту, не кохання, бо: “прикраси, шляхетний ореол, (ореол любовної жертовності та пристрасті) – це справа душі, інстанції проміжної, і щедро наділеної поетичними задатками, тобто області, власне, досить сентиментальної, де дух та інстинкт, розчинившись один у одному, укладають деяке ілюзорне перемир’я. У таких натур, як Адріан, душі малувато. Глибоко уважна дружба відкрила мені, що пиха і інтелектуальність безпосередньо межує з тваринним началом, з голим інстинктом та найбільш ницим чином піддається його впливу” [115, с. 157]. Адріан Леверкюн відчував чуттєву радість від розколу, від порушення гармонії. Він поєднав для себе кохання та гріховність: “... яка спокуслива для неба відвага, яка воля поєднати покарання з гріхом, нарешті, яка внутрішня пристрасть до демонічного зачаття, смертоносного – визвольного хімічного перетворення свого єства змусила попередженого забути про пересторогу та настояти на володінні цим тілом?” [115, с. 164]. Т.Манн переніс до свого роману (“Доктор Фаустус”) факт з біографії Ніцше, зробив його фактом біографії Леверкюна: у 22 роки (як і Адріан), Ніцше поїхав до Кельну і, щоб ознайомитися з цим містом, скористався послугами гіда (у своїх спогадах Ніцше, як і Адріан, називав його посланцем долі); коли він попрохав відвести його до ресторану, гід привів його до будинку розпусти. Ніцше, “чистий, ніби юна дівчина” опинився серед гріховних створінь. Він помітив

рояль – “єдину живу душу у усьому залі”, пішов до нього і грав; до нього повернулася воля і він рятувався втечею. Через рік він повернувся до цього місця, знайшов дівчину, яка його тоді вразила, і заразився венеричною хворобою (на думку Т.Манна, він пішов на це свідомо, щоб відчути відразу до кохання, щоб саме ця хвороба стала джерелом творчих імпульсів).

Музика, за Ніцше, – це вираження стихійно–безособової сили, яка підпорядковує собі індивіда, подібно до стихії. Для Т.Манна музика – це феномен, народжений християнством. Музика, набираючи особистісного характеру, сприймається індивідом як заперечення духовного начала і у ім’я цього заперечення вона набуває над ним демонічної влади, влади, яку їй надає сама людина. Сама ж людина одночасно забороняє собі бути чуттєвою і сама переуступає її – і тоді стає демонічною особистістю. У музиці, як зазначалося, є напруження роздвоєності. Музика – це мистецтво, що покладається християнством, та мистецтво, що ним виключається. Музика – це прояв демонічного у християнстві. Вона дає людині вищу насолоду, яка міститься у прекрасній формі, але ця насолода заборонена, це гріховне начало. “Суворість або моралізм її форми ніби слугують вибаченням за звабливість її реального звучання” [115, с. 73]. Музика – сумнівна: це сила “в собі”, це реальність, що претендує на божественне наслідування; вона прагне за допомогою часу, його заповнення, організації, передати духовність, одухотвореність, але у той же час залишається майстерністю, ілюзією. У ті часи, коли музика була пов’язана із культом, коли мистецтво мало службовий характер щодо Бога, коли воно було лише знаряддям для пізнання священного, то дух людський мав найвищу мету – мету пізнання священного. Коли ж мистецтво звільнилося від культу, культура втратила свою сутність. Поява у музиці, мистецтві, особистісного начала принесла із собою пафос страждання: “відрив мистецтва від літургійного цілого, його звільнення та піднесення до одного – особистого, до культурної самоцілі, обтяжило його безвідносною урочистістю, абсолютною серйозністю, пафосом страждання” [115, с. 62].

Музика для Адріана Леверкюна – це магічний світ, світ насолоди та заборонених переживань. Він внутрішньо відчував небезпечність музики для себе, пересторогу. Музика для нього – це відступництво у вірі, акт релігійний, бо все існує, все здійснюється через Бога і музика, у першу чергу, – це відпадання від нього. У своєму листі до Кречмара Адріан писав, що боїться присвятити себе мистецтву, бо відчуває, що не зможе задовольнити його вимоги, адже йому відмовлено природою у тій наївності, яка складає дух мистецтва.

Отже, Т.Манн описує основні принципи та тенденції авангардної музики початку XX ст., появі якої сприяла і ірраціоналістична естетика XIX ст., зокрема естетико–мистецтвознавчі погляди Шопенгауера, Вагнера і Ніцше. Це винайдення 12–тонової серійної музики, звернення до античності і відновлення притаманної їй мікрохроматики. Т.Манн підкреслює ще одну рису: принциповий розрив музики з “людським”, художник принципово відштовхується від “занадто людського”, намагаючись вийти за його межі. Ця девальвація антропоцентризму здійснюється шляхом гіперіндивідуалізму. Митець виділяє себе від загальної маси людей, відчуває себе вищим за них. Він творить свій власний світ, навіть самі звукові елементи він хоче мати індивідуально для кожного свого твору. Художник, по суті, вважає себе Творцем. За гіперідивідуалізмом виникає його протилежність – позаіндивідуалізм, космізм, як закономірний результат заперечення всього “занадто людського”.

3.2. Роман “Доктор Фаустус” як зона перетину філософсько-естетичних позицій Ф.Ніцше та Т.Адорно

Роботи, у якій би системно досліджувалася творчість Т.Манна в цілому і водночас головні твори піддавалися б розгорнутому естетико–філософському аналізові в аспекті їх новаторства, тобто у зіставленні з естетичними пошуками і з художніми зусиллями інших творців, в український естетиці ще не було. Актуальність цього дослідження полягає у спробі створити саме таку, водночас

узагальнюючу і диференціюючу картину творчості Т.Манна на фоні уточнених уявлень про соціокультурний простір Німеччини на початку XX століття.

У XX ст. є лише кілька книг, про які можна сказати – епохальний твір. З усією певністю до них належить “Доктор Фаустус” Т.Манна. Драматична, катастрофічна, апокаліптична істина епохи записана у цьому романі з незвичайним епохальним спокоєм і розмислом. Роман “Доктор Фаустус” є тим джерелом, яке при уважному до себе ставленні з боку дослідника проливає світло на ті процеси, що відбувалися в соціокультурному просторі і мистецтві XX ст. Розуміючи це, дисертант не обмежився лише викладом думок, висловлених у романі, а ставив перед собою завдання проаналізувати естетичні засади роману, зокрема розглянути роман “Доктор Фаустус” як зону перетину естетико–мистецтвознавчих позицій Ф.Ніцше, Т.Адорно і Т.Манна. Дисертант свідомо відходить від структури і змісту роману, щоб розглянути основні тенденції розвитку естетичних поглядів пізнього Т.Манна. На думку автора роботи, аналіз та інтерпретація конкретного твору мистецтва дають змогу глибоко розглянути і дослідити специфіку творчого процесу у мистецтві, проблеми творчої активності особистості.

Є багато причин, чому сам письменник, дисертант та більшість дослідників творчості Т.Манна вважають роман “Доктор Фаустус” підсумковим для творчості митця. Справа не лише в тому, що “Доктор Фаустус” був написаний наприкінці життя, що це останній великий за обсягом, багатоплановий роман Т.Манна, який синтезує різноманітні аспекти творчості письменника. Роман “Доктор Фаустус”, так само, як і роман “Будденброки”, – твір автобіографічний; він, як “Чарівна гора”, – роман ідей, і, як “Йосиф та його брати”, – роман–міф. Головний синтез, який було здійснено у “Фаустусі”, – це поєднання у межах одного твору мистецтва усіх тих проблем, які послідовно з’являлися на творчому шляху письменника, а також всіх тих прийомів літературної техніки, які він послідовно опановував.

Роман “Доктор Фаустус” розповідає про життя і творчість німецького композитора Адріана Леверкюна, який платить за можливість творити, займатися мистецтвом відмовою від любові до людей, відмовою від будь–яких етичних критеріїв для своєї творчості та гине, втрачаючи глузд. Розповідь про життя та творчість композитора йде паралельно з розповіддю про дві світові війни, у яких брала участь Німеччина, розповіддю про трагічні факти біографії письменника та історії сім’ї Маннів.

В самому романі Т.Манн звертається до принципу “магічного квадрата”, виходячи з якого Адріан Леверкюн створює свої музичні композиції. Письменник використав цей принцип у побудові роману “... не залишається нічого нетематичного, нічого, що не було б варіацією все того ж самого. Цей стиль, ця техніка, не припускає жодного звуку, який не виконував би функції мотиву в конструктивному цілому, – так що жодної вільної ноти більше не існує“ [115, с. 515]. Тема, якій підпорядковані “всі ноти, всі вібрації” роману, звучить так: “Я задав собі урок, який був би не більше, не менше, ніж роман моєї епохи у вигляді страдницького та гріховного життя художника” – писав Томас Манн. “Доктор Фаустус” – це роман, у якому доля музики розглядається як приклад кризи мистецтва взагалі, кризи культури в усіх її проявах. Роман “Доктор Фаустус” – твір “позачасовий” та “позапросторовий”, він характеризується поліперспективністю художніх образів, тобто має множину обріїв, ракурсів, аспектів у побудові та розумінні образу.

Т.Манн не мав на меті створити енциклопедію традицій та культури німецького суспільства на межі та в першій половині XX ст. В творах письменника завжди присутній образ генія та його трагедія.

Автобіографічний роман “Доктор Фаустус” був написаний письменником у роки еміграції (1943-1947 рр.). Навіть третьорядні персонажі роману мають своїх прототипів: Чорт – Теодор Адорно; Адріан Леверкюн – Фрідріх Ніцше; Серенус Цейтблом – Томас Манн тощо. Дії, що відбуваються у “Докторі Фаустусі”, розгортаються у трьох вимірах:

– Середньовіччя, XIV століття, реформація, лютеранство (зародження трагедії);
– Кінець XIX століття до 1940 р., життя Адріана Леверкюна (розгортання трагедії);
– З 1943 до 1945 років (час написання роману, трагічна розв`язка).

Всі ці три періоди взаємопов`язані, всі біографічні лінії, що проводяться у романі, взаємообумовлені. Наприклад, автор співставив дати безумства Адріана Леверкюна – 1930 рік – із “безумством” Німеччини (виникнення та прихід до влади націонал–соціалістів); 1940 рік – смерть Адріана Леверкюна – “смерть” Німеччини. У романі простежується ще один ланцюжок:

– античність – середньовіччя – межа XIX-XX ст.;
– “варварство” – християнство – “безпліддя цивілізації”.

Говорячи про свій роман, Т.Манн зауважував на тому, що він намагався якнайближче підійти до тієї історичної дійсності, що описував або пізнавав, бо “мистецтво віднині мусить стати пізнанням” [115, с. 192]. Т.Манн у романі “Доктор Фаустус” застосовує характерний момент свого художнього методу, а саме: роман супроводжується філософсько–естетичною рефлексією, яка є інтегральною частиною самого твору.

Не можна погодитися з тими дослідниками творчості Т.Манна, які вважають, що роман “Доктор Фаустус” – це роман лише про другу світову війну, про загибель німецької нації. На відміну від подібних стереотипів інтерпретації, дисертант намагався розширити межі роману до естетичної теорії, дослідити його не лише як історичний чи політичний твір, а як символ, маніфест мистецтва доби “духовного надлому”, як твір, що відбиває зміни у культурному, філософському світобаченні на межі століть, спираючись на теоретичні розробки Ф.Ніцше і Т.Адорно.

Власне в опосередкованій формі “діалог” між теоретиками і практиками мистецтва, а також його зворотній варіант було розпочато ще за часів античності, але “легалізується” він на “особистісному рівні” значно пізніше:

Ф.Достоєвський → Ф.Ніцше; Ф.Ніцше → Р.Вагнер; С.К'єркегор → Е.Мунк; Ф.Ніцше, З.Фрейд, Т.Адорно → Т.Манн; А.Бергсон → М.Пруст; К.Юнг → Г.Гессе, Ф.Фелліні та ін.

У романі "Доктор Фаустус" зустрічаються не лише сучасні йому проблеми, не одночасовий вимір, а відбиваються зміни у сфері ідеології, культури, мистецтва, а також у самому способі мислення, у стилі життя. Теми, до яких постійно звертався у романі Т.Манн, ключові поняття – це відмінність між варварством, культурою та цивілізацією; між чуттєвістю та духовністю, відрив мистецтва від релігії, церкви та відчуження мистецтва, "демонічне начало" геніальності та самотність генія, сутність музики, співвідношення хвороби та геніальності. Манн розмірковує над рядом важливих проблем, а саме – співвідношення моралі та мистецтва, мистецтва та релігії, відчуження мистецтва та шляхи його подолання, проблеми об'єктивних критеріїв у мистецтві.

Письменник мав схильність знаходити глибинні підтексти у подіях свого життя, життя своїх близьких та друзів. Роман "Доктор Фаустус" було завершено у 1947 р., Т.Манн писав його важко хворим (у 1946 р. він захворів на рак та пережив важку операцію). Письменнику йшов сімдесят перший рік. Те, як швидко Т.Манн подолав свою хворобу та видужав є справжнім дивом. Сам Томас Манн свою хворобу та видужання пов'язував з роботою над книжкою. Хворобу він сприймав як даність, як жертвоприношення: "Жертвоприношення життя ніколи не здійснювалося з нестачі в життєвій силі, і це не свідчення її недоліку, коли людина у сімдесят років – дивна річ! – пише свою "дивацьку" книгу. Не свідчила про таку нестачу і легкість, з якою я, відмічений шрамом, який тягнувся від грудей до спини, на радість лікарям видужав після операції, щоб все ж таки завершити це (роман "Доктор Фаустус" – авт.)" [37, с. 68]. Письменник вважав, що одужав саме тому, що йому необхідно було завершити свій роман. Отже, історія композитора Леверкюна, який живе заради своїх творів, це і історія письменника Манна, який живе заради свого роману. Життя

Т.Манн пов’язує з творчим натхненням та творчою продуктивністю, з здатністю до роботи. Думки про смерть у нього пов’язані із втратою натхнення, з відсутністю нових задумів.

Ф.Ніцше – той філософ, у долі якого найбільш чітко відбився драматизм епохи кінця XIX – початку XX ст. Т.Манн казав, що його роман “Доктор Фаустус” – це роман про Ніцше: “в трагедію Леверкюна вплетена трагедія Ніцше, чиє ім’я свідомо жодного разу не згадувалося у романі, бо він і був моїм натхненно хворим музикантом... я точно відтворив випадок з Ніцше у Кельнському домі розпусти та симптоми його захворювання, цитати чорта з “Esse homo” та дієтичне меню...” [218, с. 22].

У романі “Доктор Фаустус” Т.Манн веде полемічний діалог з філософсько–естетичними ідеями Ф.Ніцше. Близько до трактування Т.Манном світогляду Ф.Ніцше підійшов В.Віндельбанд. Останній вважав Ніцше мислителем, у якого в гострій боротьбі стикалися всі мотиви сучасної свідомості, але не знайшли опертя в сильній особистості. Ніцше, на думку Віндельбанда, був сповнений найглибших протиріч часу, виснажений ними; пластичною силою свого художнього таланту він надав цій боротьбі спокусливої форми, але сам був такою мірою задіяний всією своєю особистістю, що не зміг піднятися над нею як філософ та викласти її теоретично: “В аполонійському просвітленні його, мабуть, спіткала думка, у короткий проміжок часу, один з найщасливіших у його житті, – шукати вище життя людини у інтелектуальній геніальності, у вільному мистецтві, у радісній науці. Але потім переможно увірвалося діонісійське сп’яніння волею, груба пристрасть самоствердження, безповоротне визнання волі до влади” [40, с. 262].

З творчістю Ф.Ніцше Т.Манн познайомився у 1894 році. Ставлення до філософії Ніцше у нього було неоднозначним: цей філософ одночасно і приваблював і відштовхував: “Я абсолютно нічого не сприймав у нього на віру, і саме це надавало моїй любові до нього повну пристрасті двуплановість,

надавало їй глибини” [9, с. 36]. Для Т.Манна Ф.Ніцше був людиною, яка сконцентрувала у собі всі особливості європейського духу та культури. Це лицедій, який грав свою життєву трагедію, яку ж сам інсценував. Т.Манн згадував: “Я відчував до нього змішане почуття преклоніння та жалості” [154, с. 347]. На думку письменника, Ніцше мав вразливу, добру, ніжну душу, відчував потребу у любові та дружбі, прагнув гармонії, був щиро прив’язаний до традицій, і був зломлений непомірними завданнями, які поставила перед ним доля.

Погляди Ф.Ніцше, як і погляди самого Т.Манна, формувалися під впливом ідей Вагнера та Шопенгауера. Вихідним пунктом філософування Ніцше було переосмислення понять “воля” та “уявлення” Шопенгауера у якості “діонісійського” та “аполонівського” начал людської культури. На думку Ніцше, “діонісійське” мистецтво має приносити “метафізичну втіху” людям, які пізнали трагізм життя, воно дозволяє забутися у “вакхічному сп’янінні”, забути про власну самотність. Задача “аполонівського” мистецтва – допомогти людям, які прокинулися від “вакхічного сп’яніння” подолати відразу до цього світу, відродити їх волю до життя та боротьби. На шляху ствердження своєї концепції, головним для Ніцше було подолання метафізичного песимізму Шопенгауера. На цьому акцентують увагу дослідники творчості Ніцше, зокрема А.Геворкян: “В цьому відношенні для Ніцше стояла проблема, реалізація якої прямим чином була пов’язана з подоланням в якомусь сенсі власної самості, болісним прощанням з тим, що колись було дуже близьким та дорогим для нього. Відношення Ніцше до Шопенгауера, спроба різкого, принципового відмежування від Шопенгауера відбувалася на шляхах “переоцінки всіх цінностей” і у першу чергу – цінностей метафізичного песимізму” [46, с. 157].

Філософсько–естетичні погляди Ніцше зазнали еволюції. Закладена у його ранніх роботах ідея виправдання світу як естетичного феномену передбачала існування Бога–художника (ця ідея була відкинута Ніцше у

пізніший період творчості), “абсолютно безтурботного та неморального”, який відчуває свою радість та велич як в творенні, так і в руйнуванні, як у добрі, так і в злі. В останній період своєї творчості Ніцше розцінював творчість Вагнера та філософію Шопенгауера як “песимізм слабких” та характеризував їх погляди як явища декадансу та нігілізму. Боротьба з цією позицією, на думку Ніцше, передбачає появу іншого – “діонісійського” – нігілізму, який здійснює переоцінку всіх цінностей, стверджує принцип волі до влади, звільняє місце для появи надлюдини.

Ідея надлюдини є підсумовуючою у концепції Ніцше. На початку, права еліти на особливе положення Ніцше обґрунтовував посилаючись на її унікальне естетичне сприйняття та підсилену чутливість до страждань. Потім Ніцше приходить до висновків, що основна риса надлюдини – це “смак до життя” у будь–яких його проявах: як високих, так і низьких. Належність до “касти панів” забезпечує життєві блага та фізичне здоров’я. На першому плані у філософії Ніцше виступає воля одиничної людини, яка сприймає життя як царство свого самоствердження і саморозвитку. Надлюдина заперечує всі історичні цінності, всі суспільно визначені форми. Для неї існує лише та істина, що корисна для неї. Вона знаходиться по той бік добра та зла. Все загальне та загальнозначуще для неї – це обмеження.

Розглядаючи походження людського суспільства та культури, Ніцше виділяє інтелект та фантазію як головні властивості фізично слабкого виду – людини. Розвиваючи ці властивості, людина вдало вирішує практичні задачі, пов’язані у першу чергу з виживанням. Створення “засобів культури” (мови та логіки) приводить, за Ніцше, до принципового викривлення дійсності. Мірою розвитку “засобів культури” відбувається повна підміна “життя” тим, що стабільне та регулярно повторюється. Цією підміною займається наука.

Мистецтво – це “добровільне прагнення до ілюзії”, воно містить у собі конструктивне начало культури, оскільки стоїть близько від життя. На ранніх етапах людської цивілізації мистецтво відігравало первинну роль у порівнянні з

наукою. Далі співвідношення змінилося на користь науки. Взірець справжньої культури для Ніцше – досократівська Греція, де визнавалося рівноправ'я двох начал – діонісійського (титанізм, вільна гра життєвих сил) та аполонівського (оформленість, розміреність). "Лише у психології діонісійського стану висловлюється сутність еллінського інстинкту – його "воля до влади". Це вічне життя, вічне повернення до життя, майбутнє, як було обіцяним та передчувалося ще у минулому, торжество життєвої сили над смертю та змінами, продовження життя через переродження, через таїнство чуттєвих відносин ... Щоб було вічне бажання творити, щоб воля до життя вічно підтверджувала себе, повинно вічно існувати страждання" [189, с. 420]. Європейська культура пішла у своєму розвитку шляхом пригнічення діонісійського начала "розумом", "істиною", "Богом" – гіпертрофованим аполлонізмом. Релігія та наука намагалися перетворити світ у повну впорядкованість. Повсякденне життя стає суворо регламентованим, у ньому залишається все менше місця для героїчних вчинків. Християнська релігія та аскетична мораль, на думку Ніцше, відривають людину від джерел самого існування. В другій половині XIX століття прийшов час їх подолання. Нігілізм Ніцше – кінець метафізики – це знищення колишніх цінностей, яке сприймається не як втрата, а як звільнення та початок нової епохи. Переоцінка цінностей означає потребу у новому покладанні цінностей, які б мали "новий принцип". За Ніцше, нігілізм – зворотній бік боротьби європейської людини за звільнення від влади духовних та соціальних авторитетів.

На місце істинного буття сутності речей Ніцше ставить "життя", як вічний рух, становлення, позбавлене атрибутів буття. У становлення немає цілі, єдності, його не можна оцінювати як істинне чи хибне, добре чи зле. Всі процеси як фізичного так і духовного життя – це модифікації дії волі до влади. "Річ", "суб'єкт" – це продукти мислячого індивіда, це спрощення для позначення сили, це центри сили. Світ мусить тлумачитися відповідно до прагнень та потреб людини. Апеляція до розуму, до істини – це заміна прямого

фізичного примусу, спосіб однієї волі впливати на іншу. Раціональна аргументація – це вияв волі, яка прагне розширити свою могутність. У будь–якій філософській полеміці мова йде не про пошук істини, а про підпорядкування чужої волі своїй. Це саме стосується і ціннісних тверджень. “Всезагальні та необхідні істини”, пізнавальні категорії, граматичні форми, етичні постулати не мають абсолютної цінності, а є просто вдалими знахідками у боротьбі за життя та владу, вони не є цілком довільними, а пов’язані з рисами людської природи. Вони корисні в межах загального життєвого процесу, належать до “родового суб’єкту”, цілі якого приховані від кожного окремого індивіда. Для нього вимоги розуму та форми життя виявляються апріорними та примусовими, він не може їх уникнути. Це ідея “вічного повернення”, яка вказує на відтворення одних і тих самих форм досвіду та життя.

“Естетизм Ніцше – це пристрасне заперечення всього духовного у ім’я прекрасного, безсоромного життя, інакше говорячи самозаперечення людини, занадто глибоко пораненої життям, – це приносить до його філософії щось неправдиве, безвідповідальне, ненадійне, якусь ноту іронії” [154, с. 386], – писав про Ніцше Манн, який вважав, що домінуючим поняттям у філософії Ф.Ніцше є поняття культури. Джерело культури у Ніцше – мистецтво та інстинкт. Вороги культури та життя – свідомість та пізнання, тобто наука та мораль, які вбивають у житті все живе і залишають ілюзію та видимість. Культура, на думку Ніцше, це те саме, що й життя. Ніцше дотримується тези Шопенгауера про те, що життя може бути виправдано лише як естетичне явище. Тому вище істини (Аполлон) стоїть мудрість, яка покликана у ім’я культури обмежувати науку і захищати найвищу цінність – життя (Доніс). З точки зору Ніцше, життя – єдине, що цінне та святе, що може бути естетично виправданим. Ніцше виступає проти історії: пізнати явище історично означає вбити його спонтанність. Історія відкидає інстинкт, недооцінює нове, паралізує волю до дії. Протилежність історії – мистецтво, воно надає буттю характер вічної сутності, забуття. Історія, наука знають лише становлення. Вони не

знають забуття тому, що воно вбиває знання, обмежує людський кругозір. Наука створена для мас. Вона виховує у них повагу до істини та розуму, вчить поважать справедливість. Для Ніцше ж головне не кінцева мета прогресу, а естетичний культ генія та героя. Щастя недосяжне, і для людини є лише одна пристойна можливість – героїчний життєвий шлях. Герой Ніцше – Бог трагедії Діоніс. Від “повноти життя” буває інтелектуальна схильність до жорстокого, злого. Ніцше ніколи не обґрунтовував, чому необхідно Боготворити життя. В його розумінні життя – це лише грубе та позбавлене смислу породження волі до влади, яке викликає наше захоплення саме жахливою відсутністю будь–якої моралі. Життя намагається довести, що у людині немає нічого такого, що цілком би не розчинялося б у бажанні жити, що дозволило б стати вищим за це бажання. Ніцше наголошує, що поза життям немає нічого, чого можна було б соромитися, що над життям немає судді.

У другій половині XIX ст. формується “негативний” портрет генія як особистості з “морально–психологічною нестабільністю” (Ф.Ніцше), котра схильна до “абсолютного аморалізму” (О.Уайльд). Власне знайомство із творчістю Ф.Ніцше зумовило певне відношення Т.Манна до мистецтва, яке не має нічого спільного з станом так званого “здоров’я”, станом посередності, сірості.

Т.Манн під новим кутом зору аналізує у своїй творчості такі “класичні” складові психологічного параметра як проблему геніальності, таланту і божевілля, питання спадковості, сексуально–еротичні уподобання. Ці ознаки досить часто гіперболізувалися, штучно вилучалися із загального контексту формування творчих особистостей, створюючи деформоване уявлення про митця, його внутрішній світ, стимули творчого процесу.

Аналізуючи поняття “хвороба”, “творчість”, “геніальність”, Т.Манн торкається проблеми натхнення і доводить, що натхнення має демонічну природу, що воно є жага. І найвищого розвитку демонічне досягає у музиці, яка мислиться Т.Манном як провідник у світ заборонених переживань до найвищої

насолоди. Демонічне осмислюється письменником скоріше не як жага потойбічного, а як гріховність, як руйнування стереотипів, і, іноді, через хворобу в власному розумінні цього слова. Як казав сам письменник, крім літератури він був закоханий ще двічі: у музику і медицину. Медична тематика найглибшим чином була розроблена у “Чарівній горі”, проблематика, яка піднімалася у цьому романі, була предметом неодноразових спеціальних дискусій у медичному середовищі.

Т.Манн вважав, що погляди Ф.Ніцше абсолютно чужі натурі самого філософа. Манн називав геніальність Ніцше хворобою у своєму медичному, клінічному значенні. Письменник висловлював характерну для нього ідею, що с факт хвороби сам по собі ще нічого не значить, головне те, з яким змістом (людиною) пов’язується хвороба. Якщо хворіє посередність, то для неї хвороба ніколи не стане фактом духовної та творчої значимості. В своїх статтях Т.Манн згадував книгу лікаря Мебіуса, який зобразив духовну еволюцію Ніцше як історію хвороби прогресивного паралітика. Т.Манн вважав, що мистецтво та здоров’я не мають нічого спільного. За допомогою хвороби створюється противага світу повсякденності, вона налаштовує людину на іронічний лад проти побуту та примушує шукати захисту у духовній діяльності. Хвороба, що наділяє людину геніальністю, більш значна, ніж здоров’я: “Факт життя зводить нанівець будь–яке розрізнення між хворобою та здоров’ям. Ціла орава, ціле покоління відмінно здорових юнаків накидаються на опус хворого генія, генія у силу його хвороби, захоплюються ним, пишаються, підносять, змінюють його, роблять здобутком культури” [115, с. 258].

Т.Манн часто цитує слова Ф.Ніцше: не можливо бути художником і не бути хворим. В своїй статі “Достоєвський – але у міру” письменник описує паралітичний стан, спираючись на свідчення Достоєвського та Ніцше: “Хвороба дає відчуття сили та надзвичайної легкості прозріння, блаженного натхнення, яке сповнює людину благоговінням перед самою собою, дає їй впевненість у тому, що таке диво трапляється лише раз у тисячоліття, і тоді

вона відчуває себе рупором божества, вмістилищем благодаті, майже Богом” [129, с. 335].

У романі Т.Манна “Чарівна гора”, поняття хвороби є одним з центральних. Цей твір дозволяє відчути тягар хвороби як ідеї, але в той самий час хвороба у ній зображується у вигляді пізнавального засобу, а також як один з шляхів до людини та до любові. “Я примусів пройти свого героя через хворобу та смерть, через пристрасне вивчення організму органічного, примусив пережити його явища медицини як подію – все це для того щоб він підійшов до передчуття нового гуманізму” [218, с. 50]. Письменник вважав, що періоди тілесного здоров’я не завжди співпадають з творчим натхненням. Найкращі глави “Лотти у Веймарі”, “Доктора Фаустуса”, як вже неодноразово вказувалося, були написані Томасом Манном у той період, коли він тяжко хворів.

Роман “Чарівна гора” є документом, у якому письменник намагався відобразити духовні настрої європейців першої третини XX ст. та проблеми, які перед ними поставали. Цей твір відтворює свого роду сурогат життя, який за короткий час відбиває у героя смак до справжнього діяльнісного існування. Ганс Касторп живе, не знаючи ціни грошам, речам, навіть часу. В цьому романі хвороба та смерть є своєрідними педагогічними засобами, за допомогою яких досягається піднесення посереднього героя до духовних висот. Уроки, які засвоює Ганс Касторп, зводяться до того, що будь яке здоров’я має пройти школу пізнання хвороби та смерті, так само як пізнання гріха є умовою рятування душі: хвороба та смерть розуміються як необхідний етап на шляху до мудрості, здоров’я та життя. В промові на власному ювілеї Т.Манн сказав: “Якщо б мені дозволено було мріяти про посмертну славу для своєї творчості, мені б хотілося, щоб про неї сказали: вона була звернена до життя, хоча й знала смерть; так, вона стикалася зі смертю, вона добре її знає, але любить життя. Є два види любові до життя: один нічого не знає про смерть, другий – той, який

добре її знає; лише ця остання любов має справжню духовну цінність. Це та любов до життя, яку знають художники, поети та письменники” [9, с. 55].

Розглянемо ще один естетико–художній зріз роману “Доктор Фаустус”, а саме: розкриємо естетичні засади твору, спираючись на естетико–мистецтвознавчу концепцію Т.Адорно. За допомогою Т.Адорно (1903–1969) – відомого німецького філософа, соціолога, мистецтвознавця, одного з провідних представників франкфуртської школи, Т.Манном були написані глави, присвячені музиці, зокрема, додекафонічній (дванадцятизвуковій) системі. А.Михайлов, відомий дослідник творчості німецького філософа, зазначає: “до роману (“Доктор Фаустус” – авт.) перейшло від Адорно все витончене та грубе, що думала про музику ця ще молода на початку 40–х років людина” [175, с. 292]. Під час роботи над цим романом Т.Манну були потрібні консультації з питань сучасної музики та естетики: “Я відчував, що мені потрібна була допомога ззовні, потрібний якийсь радник, якийсь керівник, з одного боку компетентний у музиці, а з іншого боку, занурений у проблеми моєї епохи та здатний із знанням справи доповнити мою уяву своєю” [175, с. 282]. Але не можна погодитися з тією думкою, що Т.Манн писав свій роман “під диктовку” Т.Адорно. Очевидно, що у цьому романі не просто викладені естетичні погляди філософа, а й здійснено їх переосмислення та критичний аналіз. Це підтверджує хоча б той факт, що естетичну аргументацію Т.Адорно Т.Манн вклав в уста чорта, який спокушував Леверкюна. Т.Манн був знайомий з працею “Філософія нової музики” Адорно ще у рукописі. Багато уривків з цієї роботи письменник переніс у роман. Поруч із захопленими відгуками про критичні побудови Адорно, Манн шукає шляхи подолання його песимізму.

Свою діяльність Адорно розпочав як теоретик і соціолог музики: він був професійним музикантом. Про витоки музично–філософської концепції Т.Адорно Т.Манн говорить наступне: “Ця чудова людина все своє життя відмовлялася зробити остаточний вибір між професією філософа та музикою, чітко усвідомлюючи, що у цих різних галузях він переслідує, по суті, одні й ті

ж самі цілі. Діалектичний склад розуму та схильність до соціально–історичної філософії поєднуються у нього з пристрасною любов'ю до музики, – це не рідке у наші часи поєднання викликане самою проблематикою нашого часу" [175, с. 293]. Т.Адорно у своїх теоретичних побудовах виходив з власного досвіду слухання та осягнення музики, і саме цей досвід був основою його філософського–естетичного тлумачення та висновків.

Як було зазначено вище, естетичні та філософські погляди Т.Манна зазнали впливу ідей Т.Адорно. Тому, щоб осягнути естетичні засади роману "Доктор Фаустус", ми вважаємо за необхідне розглянути концепцію мистецтва у Т.Адорно і провести паралелі між основними принципами його філософії та естетико–мистецтвознавчими проблемами, які піднімалися у романах та статтях Т.Манна.

Всі моменти філософської естетики Т.Адорно та її соціологічні мотиви розгруповані навколо критики сучасної культури та мистецтва. Теорія творчості Адорно відмінна від класичних моделей його попередників тим, що у нього все переноситься на реальний процес. Це не ідеальна конструкція. У цього естетика конкретний досвід сприйняття музики веде за собою філософське тлумачення та філософські висновки. Адорно у своїй філософії, соціології та естетиці йде від мистецтва. Він перевіряє не мистецтво філософією, а філософію мистецтвом.

Естетично–філософська концепція Адорно – це діалектика, але діалектика негативна. (Першим, хто виразив ідею негативної діалектики, діалектики "відкритої", яка ставить рух понад будь–якою тотальною завершеністю, був В.Беньямін – соціолог, критик сучасної культури, товариш Адорно). Філософія Адорно не знає синтезу. Він розгортає критику гегелівської філософії через перегляд її фундаментальних понять у створеній ним "негативній діалектиці", основним принципом якої є заперечення тотожності. Заперечення Адорно розуміє не як "зняття" і розгортання, а як рішуче заперечення, що має радикальний характер. В своїй теорії пізнання філософ

стверджує принципову нетотожність речей і понять, обґрунтовує пріоритетність безпосередньої даності перед поняттями.

Діалектика Адорно ставить під сумнів результати руху, саму результативність. Філософія Адорно – це двоїстість. Уявлення про світ у нього це не просто примітивне уявлення про хаос, а діалектичне уявлення про розвиток та становлення, про систему та ціле, які заперечуються. Це можна виразити подвійною формулою: “ствердження та заперечення”. Якщо говорити про твір мистецтва, то саме у ньому легко помітити цю подвійність: твір мистецтва має актуально деякий дійсний зміст, відтворює соціальну дійсність з її протиріччями, а також містить заперечення цього змісту. І те, і інше міститься в одному творі мистецтва і складає два рівні естетичного предмету. “Друга сходинка”, яка є моментом істинного у творі мистецтва, може не сприйматися, не розумітися як така, тому твір мистецтва може поставати як ідеологія. Адорно наголошує: “Музика вважається мистецтвом, але переважає той тип слухачів, які сприймають музику як розвагу, і які зовсім не зважають на вимоги естетичної автономії; це означає, що ціла область так званого духовного життя виконує зовсім іншу, не притаманну її за смислом соціальну функцію”. І далі: “У мистецтва – ідеологічна роль – роль відволікання. Вона сприяє тому самому, чому слугує сьогодні більша частина культури: стати на заваді людям, які хочуть замислитися над собою та світом, створити у них ілюзію, що все гаразд, що світ цілісний, раз у ньому так багато приємного та корисного” [4, с. 41–43].

Отже, твір мистецтва є процесом, це робота художника з специфічними конкретними засобами. Якщо взяти конкретного митця, то зміст його праці, по–перше завданий тим, що він отримує до рук процес розвитку техніки на конкретному етапі і його задача полягає у тому, щоб використовувати цю техніку у відповідності із логікою її розвитку. Художник знаходиться у принциповій детермінації у своїй діяльності вже матеріалом, а суб’єктивний момент виявляється лише тому, що ця детермінація не є абсолютно жорсткою.

Отже, перший щабель твору мистецтва – це смисл дійсності, але осмислений, тобто, цей смисл перестає бути смислом для себе, стає відкритим смислом для людини. На другому щаблі соціальні протиріччя не лише стверджуються, а й заперечуються, тобто тут дійсність показується у її безперспективності та антагонізмах.

З одного боку, твір мистецтва має бути цілісним, внутрішній художній закон вимагає, щоб він ніс у собі ствердження, а з другого боку, – твір мистецтва виражає в собі соціальні протиріччя і цю дилему неможливо вирішити. Коли твір мистецтва відмовляється від примирення протиріч – це знищує художню форму. Коли він примирює протиріччя – він виступає як хибна утопія, як ілюзія цілісності і єдності. Суб'єкт і об'єкт не можуть примиритися у мистецтві доти, доки вони не примирені в реальності людського існування. Ідея мистецтва, на думку Адорно, полягає у тому, щоб у своїй критиці вийти за межі існуючого суспільства і конкретно протиставити йому образ можливого.

Твір мистецтва вимагає третього щаблю, який би знімав два перших. Але у Адорно цей синтез нездійсненний. У нього це символ перекреслених історичних та соціальних перспектив. Філософ у своїх роздумах про долю мистецтва сповідує песимістичну позицію.

У своїй теорії Адорно спирається на роздуми Маркса про фундаментальне протиріччя мистецтва при капіталізмі: мова йде про те, що твір мистецтва не зводиться до абстрактної праці і тому, стаючи товаром, стає внутрішньо суперечливою річчю. Для Адорно важливим є такий діалектичний момент, згідно якому рух та структуру у якомусь цілому не можна відривати одне від одного, адже у процесі сам рух породжує структурні моменти. Ми не можемо представити для себе твір лише як чистий результат. Внутрішньо твори визначені саме як процес, "предметність" – вторинна. Твір мистецтва – ніби фіксація процесу, де не потрібно навмисне розрізнювати фіксацію смислу і фіксацію зовнішнього плину процесу виконання. Завершеність речі є для

Адорно показником відчуження. Теоретик стверджує: “Там, де серйозна музика задовольняє свої власні ідеї , там будь–яка конкретна деталь отримує свій смисл від цілого – від процесу, а цілісність, тотальність процесу отримує смисл, завдячуючи живому співвідношенню окремих елементів, які протиставляються одне одному, продовжують один одного, переходячи один у інший і повертаючись знову” [4, с. 314].

Отже, ціле є процес, а передчуття цілого у процесі досягається живим співвідношенням деталей. Розглядаючи поняття живого, органічного, Адорно має на увазі не просто органічність твору мистецтва, не просто те, що твір мистецтва виступає як жива даність, а те, що він є процесом у своїй мінливості, що він виходить за межі предметної фіксації, що у своєму становленні він не може бути наочно схопленим. Цей ріст, подібний до неперервного росту рослини, і який Адорно називає континуумом. Адорно у своїх естетичних пошуках зосереджує увагу на динаміці форми у окремому творі мистецтва.

У романі “Доктор Фаустус” Т.Манн характеризує стан мистецтва як кризовий. Симптоми кризи мистецтва, на думку письменника, наступні: на перший план виходить усвідомлення ілюзорності, “робленості” мистецтва. “Воно з честолюбства прикидається, що його не зробили, що воно виникло і вистрибнуло, як Афіна Паллада, у озброєнні своїх блискучих шат, з голови Юпітера. Але це брехня. Жодні твори так не з’являються. Потрібна майстерна робота у ім’я ілюзії; і тут постає питання, чи дозволено на теперішній сходинці нашої свідомості, нашої науки, нашого розуміння правди така гра?” [115, с. 191]. Тобто, чи буде сприйматися художній твір як гармонійне ціле, чи не є він, як будь–яка ілюзія, брехнею? Для Леверкюна твір мистецтва – опус, омана, він пародіює наївність. “Мистецтво більше не хоче бути грою і ілюзією, воно хоче стати пізнанням”. Правдивим та серйозним є лише одна до межі сконцентрована мить. Отже з`являється сумнів у формі, оскільки вона гра та ілюзія. У мистецтві відкрито починають говорити про його “робленість”, відкрито демонструються його умовності. Чим більше мистецтво звільнялося

від служіння, від підпорядкування релігії, тим більше воно ставало вільним від обмежень. Але разом з цими обмеженнями втрачався загальний критерій для художника, загальне завдання, залишалася лише самотня естетична суб`єктивність, що прагнула віднайти об`єктивність – ідею порядку. Бо справжній художник відчуває себе вільним лише у визначених метою межах, він потребує задачі та цілі. Т.Манн відчуває, що справжній художник – іноді інтуїтивно – шукає опертя у традиційних принципах художнього вираження, які в європейській культурі випрацьовувалися протягом багатьох століть. Синонімом суб`єктивності є свобода, яка раніше чи пізніше, зневіриться у власних творчих ресурсах і почне шукати притулку в об’єктивному. Так, музика намагається поєднати свою магію та гіпноз із математикою, ідеєю магічного квадрату. Адріан Леверкюн хоче повернути мистецтву бажані об’єктивні обмеження. Істинне для нього – це порядкові співвідношення: “Що від Бога, то впорядковане”. Він мріє внести лад у царство звуків і підпорядкувати магічну стихію музики людському розуму.

У Адорно кінець мистецтва означає наступне: по–перше, будь який великий художник вичерпує один напрямок мистецтва, який тотожній з його творчістю. Подальший розвиток розглядає це індивідуальне як загальне. По–друге, сучасне мистецтво є феноменом самовичерпання мистецтва у масовому порядку – як свідчення самопізнання мистецтва. Тут кінець означає відволікання твору мистецтва від його істотних ознак. Пізнане стає доступним для будь–якого експерименту з ним. адже тепер з ним можна вільно поводитися, гратися.

Проте можливість вільно поводитися з матеріалом твору мистецтва є ілюзія. Художник, створюючи твір, володарює над матеріалом, але не володарює над самим твором. Яким би чином художник “не грався” зі своїм твором, як би він не намагався відсторонитися від нього, усі ці спроби відбуваються у середині самого твору мистецтва. Не можна вийти з твору, з його завершеності, з його предметності. І чим більше опосередкувань та іронії у

творі, тим більше він “речовинний”, тим менше він є процесом, тим більше він – структура статична та штучна.

Головне у мистецтві, на думку Т.Манна, – це організація. “В мистецтві суб’єктивне и об’єктивне перехрещуються, їх не можна розрізнити, одне виходить з другого і набуває характер другого, суб’єктивне перетворюється на об’єктивне і знов за волею генія підноситься до спонтанності – “динамічності”, починає говорити на мові суб’єктивного. Музичні канони, тепер зруйновані, вони ніколи не були такими вже об’єктивними, нав’язаними з зовні. Вони були закріпленням живого досвіду і як такі довго виконували задачу насущне важливу – задачу організації. Організація – це все. Без неї взагалі нічого не існує, а мистецтва – тим більше. И ось за цю задачу взялася естетична суб’єктивність, заявивши, що організує твір з середини, вільно” [115, с. 202]. Чи здатна “естетична суб’єктивність” творити вільно, поза канонами, поза традицією? Чи можливе “чисте мистецтво”? Чи може „Я” художника бути єдиним обмеженням і критерієм у мистецтві? Томас Манн вважає, що саме у цьому виявляється демонізм культури, “відступництво” мистецтва. “Я”, ізольоване від усього чуттєвого, безмежна суб`єктивність та воля у музиці виступає як гармонійна суб`єктивність на відміну від “поліфонічної об’єктивності” – у музичному творі вони вступають у взаємозв`язок, який обумовлений смертю: “Там, де зійшлася велич і смерть, виникає схильна до умовності об’єктивність, більш владна, ніж навіть деспотичний суб’єктивізм, або якщо чисто особисте є перевищенням доведеної до вищої точки традиції, то тут індивідуалізм переростає себе вдруге, вступаючи величним привидом вже в область міфічного, соборного” [115, с. 56].

У суспільстві мистецтво перетворилося на свій економічний та соціологічний субстрат, “індустрію культури”. Це хибне мистецтво, яке хибне тому, що постійно повторює та підтримує просте наявне буття – існуючу тотальність, і те, у що перетворилися люди у цьому світі.

Для Т.Адорно сучасні йому культура, мистецтво це – культіндустрія. У зв'язку з технічною та соціальною диференціацією культура не прийшла до хаосу. Культура утворює собою систему. Логіка культури перебрала на себе логіку соціальної системи. Культура перетворилася на культуріндустрію, головними рисами якої є стандартизація та серійне виробництво. Функцію творення, попереднього приведення у відповідність чуттєвої багатоманітності з фундаментальними поняттями бере на сьогодні замість суб'єкта індустрія. Культіндустрія ж практикує схематизм.

Мистецтво як культіндустрія – не естетичне явище. Мистецтво зберегло найбільш бідні свої аспекти: радість та втіху. Тон мистецтва – це тон повністю задоволеної життям людини, тон позитивності. "Ця абсолютно життєстверджуюча музика знущається над усім тим, що колись могло б стати її справжньою ідеєю, вона настільки потворна та жалюгідна, потворна як брехня, як збочення того, чим вона є насправді, як диявольська гримаса такої трансценденції, яка нічим не відрізняється від того, над чим намагається піднестися. Така у принципі її сьогоднішня функція: функція одного з найзагальніших розділів рекламування дійсності, такої реклами, потреба у якій тим більша, чим менше люди у глибині своєї душі вірять у позитивність існуючого" [230, с. 151].

"Індустрія культури", система товарних відносин у сфері благ глибоко ворожа мистецтву, бо для мистецтва основною функцією є заперечення емпіричної реальності. За Адорно, сучасне мистецтво дає сурогати смислу існування, воно дає індивіду відчуття сили, величі, власної значущості, дає дисципліну, інтегрує, не припускає понятійної рефлексії.

Ідеологічне мистецтво намагається наполягти на зовнішній праці, але це суперечить самій ідеї мистецтва, тоді як відхід мистецтва від загальної практики самозбереження вказує на такі умови життя, коли людина була б звільнена від праці. Повна зайнятість людини не є нормою для мистецтва. Ідеологічне мистецтво підтримує принцип раціональності, який, на думку

Адорно, “втілений у дійсність лише частково, щоб зберегти себе, потребує таких ірраціональних установ, як церква, армія, родина”. “Музика та будь–яке мистецтво взагалі, – зазначає теоретик, – стає до їх ряду і таким чином включається у функціональне ціле суспільства. Поза його межами вона навряд чи змогла б підтримати його існування. Але і об’єктивно, у собі, вона стає тим, чим є – автономним мистецтвом лише дякуючи негативному зв’язку з тим, від чого вона віддаляється. Якщо вона нейтралізована у функціональному цілому, то зникає момент знаковості стосовно нього, момент, який є єдиною її підставою, якщо ж вона не нейтралізована, то вона створює ілюзію його всевладності і тим самим догоджає йому. Це – антиномія не лише музики, а й усього мистецтва у буржуазному суспільстві” [4, с. 125].

Суспільство захоплює усе опозиційне у себе, позбавляє первинного сенсу, ставить на службу своїх інтересів. Суспільство настільки суперечливе, що може сміливо вводити у свій склад будь–яке протиріччя і можна припустити, що воно зміцнює суспільство, робить його більш гнучкою системою. Тому задача Адорно полягала у тому, щоб віднайти таке заперечення, яке б не могло бути асимільовано. Експериментальним полем пошуків негативного абсолюту для Адорно була перед усім музика.

Суть мистецтва вступає у суперечку з “індустрією культури”. Для Адорно постає задача: Як вивільнити “потенцію заперечення” з хибної ідеології? Як звільнити мистецтво від прагматичних цілей для внутрішнього духовного смислу?

Теоретик знаходить вихід у побудові деякого безкінечного заперечення, яке не приходить ні до якої позитивності. Першим моментом у новому мистецтві є піддання сумніву позитивності існуючого. Найважливішим у цьому мистецтві є відтворення шоку, як знак цього сумніву. Адорно знімає протиріччя суспільства та техніки шляхом “заперечення – заперечення” тобто замість вирішення протиріч Адорно підносить їх на новий степінь.

Музика має бути поступово раціоналізованою та відкинути будь–яку комунікативність. Ідея нової музики Адорно – це нагромадження формальних, технологічних проблем та протиріч, які б ніколи не вирішилися б, які лише перекриваються новим шаром протиріч. Ця схильність музики до самозамкнення – жест свободи, але не реальне звільнення. Отже, мистецтво – це лише об'єкт, який руйнується всіма можливими способами. Ідея соціального звільнення Адорно конкретизувалася у сфері абсурду: "Форма будь–якої художньої утопії сьогодні така: створювати речі, про які ми не знаємо, що це таке" [177, с. 386].

Т.Манн зазначає, що протиріччя мистецтва закладені у самому мистецтві: мистецтво намагається скинути з себе видимість і нічим іншим бути не може. Письменник пояснює це на прикладі музики: найпотаємніше бажання музики бути не чутною, не баченою, не відчутною, а як би це було мисленим, сприйматися вже по той бік відчуттів та розуму, у сфері чисто духовній. Але вона прив`язана до світу відчуттів і змушена прагнути ще до більш сильної та спокусливої чуттєвості. Отже, протиріччя музики і мистецтва полягає у тому, що чим більше вони заперечують чуттєвість, тим сильніше підпадають під її владу. Цим і викликано те, що мистецтво заперечує себе як твір. Воно намагається уникнути протяжності у часі, уникнути свого простору.

На думку письменника, мистецтво намагається знищити форму свого існування, стає своєю власною критикою. Тепер припустимими для мистецтва є лише "не–фіктивне", "не–ігрове" вираження страждання у його реальний момент.

В сучасних умовах творчість стала не можливою. Справжній витвір, замкнений у собі, можливий лише у традиційному мистецтві. Мистецтво ж сучасне, тобто емансиповане, його заперечує. У сучасного мистецтва залишився лише один закон: не підпорядковуватися законам та не повторюватися. У своїй творчості художники керуються принципом антитези: вони бояться звертатися до канонів. Чи не вичерпано всі можливості, які

закладено у об`єктивних умовах творчості? Виходить так, що художник повністю детермінований технікою – вона вимагає у нього єдино вірну відповідь у дану історичну мить. “Виходить так, що композиції – це просто такі відповіді, такі рішення технічних головоломок. Мистецтво стає критикою – достатньо почесне заняття, нічого сказати! Який слухняний непослух, яка самостійність, яка мужність тут потрібна! Ну а небезпека безпліддя, як по–твоєму: Це все ще небезпека чи уже здійснений факт?” [115, с. 255]. Так, це факт. Трагедія мистецтва полягає у тому, що безпліддя, а не продуктивність виявилося результатом свободи, але ж саме для більш повної реалізації творчих зусиль і завойовувалася свобода. У дійсності ж виявилося, що безпліддя стало невід`ємним від високої, чистої одухотвореності, від усамітненого „Я”.

Мистецтво, яке керується лише натхненням, яке не замислюється про вибір, сприймає диктат як благословення, виходить лише з “ентузіазму”, відмовляючись від розуму і занурюючись у насолоду, – таке мистецтво від чорта. Художник тут – божевільний і злочинець.

Ще один смисловий шар роману “Доктор Фаустус” полягає у тому, що “історію спокуси” Адріана Леверкюна можна дослідити як “історію спокуси” “нових лівих” ідеологами контркультури, представниками Франкфуртської школи філософії, зокрема Т.Адорно. Цей аспект роману вказує на те, що подальший шлях розвитку мистецтва полягає у тому, щоб у своїй критиці вийти за межі існуючого суспільства та конкретно протиставити йому образ можливого, заперечити буржуазний устрій та протиставити йому інші соціальні перспективи. Під контркультурою розуміється той стихійний порив, емоційний вибух, який об’єднав на деякий час молодь Європи та США, а також те теоретичне підґрунтя, яке представлене концепціями таких теоретиків контркультури як Г.Маркузе, Т.Адорно, Т.Роззак, Ч.Рейч, Ж.–П. Сартр, П.Гудмен, М.Дюфренн, В.Райх та інші. Для даного дослідження, рух молоді у країнах Західної Європи та США у 60–ті – початок 70–х років, який отримав назву “контркультури”, є підтвердженням того, наскільки глибоко Т.Манн

відчув “духовну ситуацію часу”, дав інтелектуальний портрет доби, передбачив майбутні події та те, що Т.Адорно стане одним з найвпливовіших лідерів серед бунтівної молоді. Тому “Доктор Фаустус” – це історія бунту; це культурна, духовна, історична драма.

1968 р. виявився критичним роком у долі Франкфуртської школи філософії. Ліві настрої привели до спалаху суспільного інтересу до теоретичної творчості опозиційних філософів. Але теорії Маркузе та Адорно не витримали перевірки на конкретну дієвість. Соціальний аналіз, який дав Адорно, привів не до революційної практики, а до історичної безперспективності. Суперечливість теорії Адорно, яку у монологах Чорта розкрив Манн, полягала у тому, що вона збуджувала почуття соціального незадоволення, накопичувала протест, провокувала дію і одночасно говорила про те, що цей протест позбавлений сенсу. Адорно сприймав сучасне капіталістичне суспільство як замкнене коло, як постійне безцільне відтворення своїх антагоністичних протиріч та переносив своє бачення сучасного світу на світ взагалі, створюючи своєрідну “онтологію”. Одним із протиріч творів Адорно є зіткнення “онтологізму” (філософських теоретичних претензій) та спроби історичної, конкретної критики сучасного суспільства. Для Адорно світ – це відсутність смислу, субстанції. Під реальну боротьбу з реальним суспільним ладом, реакційною ідеологією, він підводить філософське підґрунтя. Ця боротьба перетворилася у нього у споглядальну боротьбу із системою у філософії, із цілим у мистецтві, із будь–яким ствердженням, схваленням, укоріненням існуючого, тобто антагоністичних протиріч суспільного ладу.

Т.Манн говорить про випробування мистецтва смертю. Він шукає шляхи подолання песимізму Шопенгауера та Адорно: перемогти страждання можуть лише ті, хто наважився віддатися йому повністю. За Т.Манном, мистецтво не може бути культурною самоціллю, ідея культури є історично перехідною, а суть мистецтва полягає у необхідності його служіння чомусь вищому. У минулому це була церква, у майбутньому це має бути людство, колектив.

3.3. Естетичні погляди Т.Манна на межі класики та постмодерну

Період кінця XIX – початку XX століття надзвичайно складний, як у соціально–історичному, так і у естетико–художньому плані. Цей період позначений знаком глобальної переоцінки традиційних для європейської культури цінностей, перебудовою художніх, філософських, естетичних парадигм. Друга половина XIX ст. позначалася наростанням кризи капіталістичного суспільства. Тенденції розгортання художнього процесу характеризувалися розвитком мистецтва, пов'язаного як з демократичними і революційними силами, так і з декадентськими, модерністськими течіями. Багато об'єктивних причин привело до кардинального перегляду і навіть заперечення основних естетичних понять, виявленню нових принципів мистецтва. Класична естетика мала різноманітні підходи та концепції, але у той самий час зберігала незмінність своїх базових принципів, що дозволяло окреслити межі естетики. В класичній естетиці існували центральні, ключові проблеми, навколо яких розгорталися естетичні дискусії. Класична естетика внутрішньо полемічна та варіативна, але її сутнісні елементи при цьому зберігаються. Завдяки процесам, що були розпочаті на початку XX ст. авангардом та модернізмом, а потім продовжені у 60–х роках контркультурою, естетичне поле поступово переміщувалося у емпіричну сферу. Центральні проблеми втратили свою актуальність. Межі естетики надзвичайно розширилися та втратили свою чіткість, в результаті змінилося саме розуміння предмета естетики. Всі ці зрушення привели до модифікації естетичних категорій та до появи нових категорій.

Поняття, які раніше знаходилися на периферії естетики, або навіть за її межами опинилися в центрі. Це такі поняття як комічне, іронія, парадокс, відраза, абсурд, жорстокість, насилля, хаос тощо. Так, Л.Левчук зазначає: "сучасна естетична теорія внаслідок розвитку нових напрямків дослідження та загально філософських методологічних засад не має жорстко визначеної та структурованої системи категорій, що ускладнює можливість остаточної

визначеності відносно категоріального статусу деяких понять естетики” [87, с. 274]. Контркультура ініціювала повний перегляд естетичних орієнтацій молоді не лише у сфері культури, а й у сексуальній, психологічній, політичній та економічній сферах. Предмет естетики переглядався з точки зору радикального заперечення культурного спадку, відкидання класичних традицій. Такі явища як театр, музей, класична філософія – все, що можна було пов’язати з терміном буржуазність, стало антиподом контркультури. “Нові ліві” заперечували будь–які причинно–наслідкові зв’язки, будь–яку лінійність. Професійна творчість заперечувалася і на перший план виходила спонтанність. Центральною проблемою естетики “нових лівих” була “смерть мистецтва”, яка тлумачилася як смерть класики та заміни її неоавангардом. Ще одна характерна риса контркультури – це тенденції до трансформації естетики у сферу політики і політики у сферу естетики. Предмет естетики зазнав значної політизації та ідеологізації. Сьогодні ми стоїмо на порозі нового етапу естетичного досвіду, естетичної свідомості, естетики як науки. При тому, якщо класична естетика розвивалася у модусі прекрасного, піднесеного, гармонійного, духовного, посткласика розгорталася у сфері потворного, дисгармонійного, тілесного, повсякденного, то теперішній етап – постнекласична естетика, за визначенням Н.Маньковської, В.Бичкова, активно спирається на досвід класики і посткласики, розвивається у площині синтетичних узагальнень під знаками естетичного, гри, іронії [29].

Епоху Томаса Манна називають епохою модерну, маючи на увазі як культурну, так і політичну ситуацію. З позицій сьогодення ця епоха вже набула рис завершеності, тому ми можемо розглядати її як єдине ціле. Творча спадщина Томаса Манна сприяє пізнанню духу цієї епохи. Інтерпретуючі естетичні погляди Т.Манна ми дотримувалися історичної та інтелектуальної дистанції, намагалися представити естетико–філософські узагальнення письменника об’єктивно, без упередження.

Зауважимо, що XX ст. знало не лише некласичні форми естетичного досвіду. Загальна картина першої половини XX століття була складною, багатомірною, “калейдоскопічною” (термін Клауса Манна), вона складалася з багатьох фрагментів, і містила не лише інноваційні утворення, а й цілі пласти традиційної культури. Досліджуючи естетичні засади творчості Т.Манна, дисертант прийшов до висновку, що для цього письменника характерні некласичні форми художнього мислення і естетичної свідомості, але у поєднанні з базовими принципами класичної естетики. (Під “класичними принципами” розуміються ті твори мистецтва і культури, які містять у собі універсальні цінності, які зберігають свою актуальність і значимість для естетико–художньої сфери протягом багатьох культурно–історичних періодів.) Тобто для Т.Манна, який творив в умовах зміни культурних парадигм, характерний рух у просторі класика–посткласика. І цей рух не був однозначним процесом.

Досліджуючи естетичні погляди письменника, необхідно зупинитися на тому моменті, що Т.Манн не створив цілісної естетичної системи. Естетичні погляди письменника не можна визначити ні як певну суму, ні як комплекс ідей. Як певну цілісність, естетичні погляди Манна можна лише представити у якості руху, у їх становленні, розгортанні та функціонуванні у художній практиці.

Т.Манн не створив викінченої естетичної системи. Дисертант схильний пов’язувати це з наявністю у письменника проблематичного мислення, яке на відміну від систематичного, має на меті вивчення окремих проблем. Також припускаємо, що Т.Манн, який так негативно ставився до всякого творення сект, можливо хотів, відмовляючись від закінченої складної естетико–філософської системи, зробити свої провідні думки приступними для широких кіл, та вважав, що саме в такій формі його ідеї не викличуть суперечок та розбіжностей думок.

Отже, цей велетень духа, створивши власну концепцію естетичних поглядів і не перетворивши її на викінчену систему, мабуть, виразив, найглибше в нашій ментальності бажання – вирватися з будь–яких замкнених систем та досягти індивідуальної свободи. Бо будь–яка замкненість – чи–то система, чи–то конфесія – обмежує людину і її зв'язок з Всесвітом. Напевне, що саме ця відкритість естетичної концепції письменника спричинилася до того, що його естетико–художні погляди отримали найрізноманітніших визначень та інтерпретацій. Можливо, саме ця унікальність і стала головною причиною неослабного інтересу до його творчої спадщини Т.Манна.

Естетико–художні погляди Т.Манна характеризується двома моментами: 1) Т.Манн звертається до класичних форм естетичного досвіду, переосмислює традиційні знання і 2) шукає шляхи до подолання цього досвіду, нові основи для побудови позицій некласичної естетики і нового мистецтва. В своїх пошуках Т.Манн опирається на класичні естетичні принципи, виходячи з понять “краса”, “прекрасне”, “гармонія”, “внутрішня впорядкованість”, “пропорційність”, “духовність”. Переосмислення та критику традиційної культури Т.Манн здійснює з позицій іронізму і пародії.

Аналізуючи естетико–художні погляди та мистецьку практику Т.Манна, дисертант прийшов до висновку, що характерним моментом художнього методу Т.Манна є його свідоме, прискіпливе відношення до творчості та до творчого процесу. Це виявляється наступним чином:

1. Т.Манн в усі свої твори вводить роздуми про сутність мистецтва та творчості, а написання того чи іншого твору супроводжується філософсько–естетичною рефлексією, яка є складовою частиною самого твору. Основним змістом більшості творів Т.Манна є естетико–мистецтвознавча тематика, яка виконує у письменника роль універсального символу соціокультурної ситуації. Буття художника, творчої особистості, яка творить своє життя як твір мистецтва, виступає у Т.Манна аналогом найрізноманітніших соціальних явищ: проблематика психології художника розкривається або у образі монарха

(“Королівська високість”), або авантюриста (“Зізнання авантюриста Фелікса Круля”), або біблійних героїв (“Йосиф та його брати”), або середньовічних аскетів (“Фьоренца”, “Обраний”) тощо.

2. Письменник аналізує та часто викладає, використовуючи цитування без лапок філософські і естетико–мистецтвознавчі погляди відомих філософів, естетиків, мистецтвознавців. Існує низка критичних досліджень змісту романів та новел Т.Манна, поява яких була спричинена тим, як письменник ставився до підбору матеріалу, а саме – мова йшла про “запозичення” сюжетів, теоретичних положень тощо. Дисертант не може погодитися з цією критикою. Дослідження проблеми відношення мистецтва до дійсності має глибоку історію. Варто зазначити, що роздуми щодо цієї теми цікавили не лише естетиків, а не в останню чергу – митців та художників. В.Татаркевич розглядає історію поняття “наслідування” і узагальнює мистецькі ідеї середини XIX – першої половини XX ст.:

- Мистецтво хоч і запозичує з дійсності теми, взірці, об’єкти, форми, проте вводить їх у власні структури, цебто структури, які більше відповідають людському розумові та способові бачення (Дж.Сантаяна);
- мистецтво запозичує з дійсності лише структури (С.Лангер);
- мистецтво використовує матеріал, який постачає дійсність, але узагальнює його. Воно прагне загальної правди, а не біографічної (Б.Гайл, Р.Екман) [217, с. 386].

Всі перераховані точки зору приводять до висновку, що мистецтво не лише використовує дійсність, але і модифікує її. Манн вважав, що саме реальна дійсність, її численні факти забезпечують предметний зміст мистецтва. Між цією дійсністю та твором мистецтва стоїть творчість. В кожному масштабному творі мистецтва присутні цілі пласти культури.

3. Говорячи про власні художні перетворення, Т.Манн оперує терміном “одухотворення”: “Поета народжує не дар зображувальності, а інше – дар одухотворення. Чи сповнює він своїм диханням запозичену розповідь чи

частину живої дійсності – саме це одухотворення, одушевлення, наповнення матеріалу тим, що складає сутність поета, робить цей матеріал власністю художника, на яку, за його глибоким переконанням, ніхто не може претендувати” [121, с. 11]. Отже Т.Манн розглядає художнє за допомогою терміну “одухотворення”. Цей термін окреслює одне із завдань літературного твору: вивести читача з “автоматизму сприйняття”, примусити його ніби знову побачити предмет, зробити звичне незвичним, дивним, цікавим. Б.Брехт цей термін представляв як “відчуження” – результат філософської перебудови мистецтв, введення елементів філософського мислення в мислення художнє, звільнення явища від його “видимості”. Письменник за допомогою “одухотворення” намагається звернути увагу на актуальну проблему, примусити читача замислитися, звернутися до філософського шифру. Т.Манн знищує штампи, повертає слову першопочатковий смисл, наочність.

4. Для Т.Манна характерне критичне осмислення власної творчості. Можна стверджувати, що він був критиком власних творів, адже написав такі критичні статті, як “Введення до “Чарівної гори”, “Нотатки про роман „Обраний”, “Йосиф та його брати. Доповідь”, “Історія створення „Доктора Фаустуса”, “Роман одного роману”, “Про одну главу з “Будденброків”, “З приводу “Королівської високості”.

5. Для творчого методу Т.Манна характерна автобіографічність або автопортретність образу художника. Автопортрет є продуктом транспозиції „Я” письменника на різні ситуації, різні епохи. Порівнюючи твори Т.Манна із класичними автобіографічними текстами Діккенса, Гарді, Троллопа, дисертант вбачає різницю у тому, що Т.Манн, на відміну від своїх попередників, не розповідає про своє друге “Я” у дитинстві чи юнацтві з позиції дорослого, зрілого митця, а стає тією дитиною, тим юнаком (точки зору іншого – дорослого автора або його оцінки певних подій немає зовсім).

6. Т.Манн сприймав все, написане ним, як єдиний текст. Є автори, до яких письменник відносить і себе, у яких кожний окремий твір не відбиває їх

поглядів з усією повнотою, а є лише фрагментом більш широкого цілого, частиною їх творчої біографії, частиною їх життя та особистості. Ми не знайдемо вірного підходу до кожного конкретного твору, якщо будемо розглядати його окремо від інших, не звертаючи уваги на те, як цей твір пов'язаний з іншими, якщо не будемо враховувати специфіку його співіснування у контексті інших творів та розглядати його поза біографією митця. У своїх листах Т.Манн писав: "Жодний художник не бачить наперед плану свого життя та своєї творчості, він не знає завчасно всього матеріалу, над яким він буде працювати далі. Але ми можемо побачити зв'язок між окремими творами, помітити, що паростки майбутнього твору вже містяться у попередньому, отже існує деякий особистісний центр і у кінцевому рахунку вся творчість утворює собою природну єдність" [218, с. 49]. Отже, інтерпретуючи творчу спадщину Т.Манна можна говорити про єдність філософського тлумачення смислу сучасної письменнику культурно–історичної епохи, яку він представив засобами оповідання, міфу та філософії. Всі романи, філософські есе, статті, листи, щоденники Т.Манна представляють собою єдину картину історичної та культурної епохи. Ретроспектива творів письменника, які з'явилися з 1890 по 1955 рік, дозволяє звести їх до єдиної розповіді про буття людини наприкінці XIX – першої половини XX ст.

7. Всю свою творчу діяльність Т.Манн вважав підсумком культурної епохи. Він вважав себе "делегованим" німецьким народом дати ретроспективу культурного періоду, висвітлити у своїх творах досвід попередників і підвести деяку підсумкову межу. Свої успіхи у галузі літератури письменник розглядав як підтвердження своєї місії. Після гучного успіху "Будденброків" у Т.Манна склалося переконання, що, говорячи про себе, своє середовище, свою Батьківщину, про проблеми, якими він переймається, він говорить і від імені великої кількості людей, яких представляє.

8. "Представництво" Т.Манн ототожнював з місією художника. "Мені здається, що ті, кого його (Т.Манна – авт.) репрезентативно–урочистий тон

дратує, звертають більше уваги на зовнішній, чисто особистий аспект представництва, ніж на його суть – високорозвинене соціальне почуття, постійне усвідомлення відповідальності за кожне своє слово, необхідність ретельно обирати слова, ретельно все виважувати” [7, с. 55]. З позицією Т.Манна співпадає орієнтація і сучасних дослідників, які розробляють широке коло питань, які стосуються художньої творчості. Так, О.І. Оніщенко зазначає: “Від доби Відродження незалежно один від одного представники практично всіх європейських естетичних шкіл намагалися обґрунтувати значення художньої творчості, надати митцеві функції “вчителя”, “духовного наставника”, “пророка” та відстоювати значення художньої творчості і її наслідків – мистецького твору, – як носіїв емоційної пам’яті людства” [190, с. 7].

9. Одна з головних ідей Т.Манна – необхідність самопізнання мистецтва та його гуманістична переорієнтація. Відповідальність художника за власну творчість, за її професійний рівень, відповідальність за націю, на думку Т.Манна, є певними зрізами духовності. Естетичні та моральні виміри позиції самого митця письменник поєднує з відповідальністю за свій народ, за збереження чистоти його індивідуальних рис, його духовності. Для Т.Манна було очевидним, що неможливо відокремлювати духовне і естетичне начало від політичного та соціального, неможливо усамітнюватися в сфері “чистого мистецтва”, абсолютизувати лише одну частину людства. Розмірковуючи над долями Німеччини, Т.Манн вірив, що майбутнє мистецтва та художника, це усвідомлення покладених на нього етичних обов’язків тих, кого він представляє (німецьке бюргерство), саме художник зможе знайти шлях у майбутнє. Письменник вважав, що мистецтво має усвідомити свою соціальну місію, гуманістичне служіння людям. Мистецтво має відмовитися від будь–яких угод з “дияволом”, відмовитися навіть ціною розриву з батьківщиною та настанням творчої кризи. “Найкраще, що я знаю – це любов художника до людини”, – казав Т.Манн.

Отже, у творчості Т.Манна знайшли відбиток принципи класичної та некласичної свідомості. Письменник позитивно переглядає та засвоює минулий естетичний досвід, а також орієнтується на самостійне осмислення естетично–художньої мови мистецтва. Традиційне світовідношення Т.Манна знайшло своє вираження в наступних проявах:

- Літературні твори Т.Манна несуть у собі авторське рефлексивне бачення, позначені витонченим, індивідуальним стилем;
- інтелектуалізм та елітарність;
- цілісність оповідання, яка досягається наскрізними символами і міфологемами;
- герої Т.Манна є носіями складної, але єдиної особистісної свідомості (за виключенням образу Леверкюна, який відбиває декадентську, постмодерністську естетику).

Принципи некласичної естетичної свідомості втілюються в творчості Т.Манна за допомогою таких прийомів:

- багатоманітність інтерпретацій, можливість підключення будь–яких контекстів: соціальних, культурних, історичних, політичних. Існування ієрархії текстів (розповідь Цейтблома як реальний зміст “Доктора Фаустуса”). Одним з центральних принципів побудови роману в XX ст. є багатошаровість, багатоскладовість, присутність у єдиному художньому цілому значної кількості шарів дійсності, які лежать далеко один від одного. Ця особливість характерна не лише для Т.Манна, який поділяє дійсність на життя в долині та на Чарівній горі, а й для Г.Гессе (світське життя і сувора замкненість республіки Касталії) та інших письменників. Для німецького “інтелектуального роману” також характерний розподіл і акцентування на житті біологічному, інстинктивному і житті духу;
- пріоритет стилю: для Т.Манна має значення не лише те, що треба розповісти, а й як це розповісти. Так, стиль “Доктора Фаустуса” відбиває і щоденник звичайної людини, і житіє святого;

– знищення фабули, адже практично неможливо відтворити справжню хронологію подій;
– Т.Манн створює новаторські відліки часу, простору, тілесності, емоційності;
– релятивістське розуміння істини (відсутність єдиної для всіх істини);
– навмисно складний, вибагливий синтаксис;
– діалог з читачем. Для Т.Манна робота над художньою формою була не чисто формальним експериментом; а активним залученням читача до діалогу, моделюванням позиції читача і позиції того, хто розповідає. Авторське розуміння не має пріоритету у тлумаченнях тексту.

В основі естетичних поглядів пізнього Т.Манна лежить поняття “гармонія”. На думку дисертанта, це поняття займає центральне місце у розумінні Манном суті естетичного. Під гармонією письменник розуміє такий принцип організації системи або структури, при якому реалізується оптимальна відповідність всіх елементів один одному і кожного – цілому. Гармонію він розуміє подвійним чином: 1) здійснення в процесі естетичної діяльності, творчості глибинного єднання тілесних, душевних і духовних інтенцій людини, встановлення внутрішньої відповідності, гармонії суб’єкта з самим собою; 2) виведення людини на такий рівень, коли всі її особисті прагнення включаються у систему Універсуму, не вступають у конфлікт з нею, а демонструють гармонію людини з світом Ці щаблі гармонізації людини розкриваються у Т.Манна через ідею “гуманного міфу” та ідею “подвійного благословення”.

Говорячи про кризу мистецтва, необхідно зазначити, що її відчуття завжди виникало у епохи переломів у культурно–цивілізаційному розвитку, виникало тоді, коли не проглядалися перспективи і це сприймалося за безперспективність мистецтва.

У сфері традиційної естетико–художньої культури розвиток мистецтва здійснювався досить повільно і завжди простежувалася головна тенденція. Мистецтво було мистецтвом покоління, співмірним людській особистості. Воно

відносилося до людини як до деякої цілої, стабільної, позитивної величини. Тобто мистецтво пропонувало людині жити в умовах стабільності, відчувати свою належність до покоління, яке є носієм певних цінностей та стилю. Мистецтво “якісно” виконувало свою соціальну функцію: видозмінювати якість та властивість поведінки людини щодо соціальних вимог, гармонізувати індивідуальне та колективне, передати колективний досвід індивідууму, будувати у людській свідомості ідеальні моделі світу, сприяти моральному вдосконаленню. У ситуації кризи мистецтво починає сприйматися не “органічно”, а як “надумане”. Т.Манн зазначає, що мистецтво розпадається на два елементи: момент спонтанно–позасвідомий та момент автоматичний, технічний, який відразу помічається та реєструється глядачами як момент “раціоналістичний”, “надуманий”. Отже мистецтво на думку Манна є антиномічним феноменом і його сутність найбільш адекватно виражається за допомогою антиномічних дискурсів.

Викладені вище особливості естетичних поглядів Т.Манна дотичні із принципом ексцентризму, який було запропоновано В.Личковахом. Під ексцентризмом він розуміє порушення суб’єкт–об’єктного зв’язку. Людина опиняється відірваною від світу, знаходиться поза природною гармонією, поза рівновагою. Класичні суб’єкт–об’єктні моделі гармонії замінюються новими поглядами, які трансформують, зміщують чи суб’єкт чи об’єкт. Встановлюється новий тип взаємозв’язку суб’єкта і об’єкта.

Важливе місце в естетичних пошуках Т.Манна займає іронія, яка допомагає письменнику переосмислити попередній естетичний досвід. На початковому етапі іронія доходить до негативізму та заперечення, але головне її покликання це не просто реабілітація традиційних цінностей, а вихід, прорив до “нового мистецтва”. Т.Манн бачить вихід із кризи мистецтва у тому, щоб дати волю критичному та естетичному розуму очиститися сміхом та пародією, піддати мистецтво аналізу, шукати істинні цінності, які не бояться іронічного

розкриття своєї “робленості”. Мистецтво мусить пройти крізь “пекельні безодні і муки пізнання”, через самоаналіз, самоіронію та самозаперечення.

В центрі філософсько–естетичної проблематики, піднятої Т.Манном, знаходиться протиставлення та синтез морального та естетичного принципів. Осмислення цього протиставлення супроводжувало Т.Манна все життя. Взаємодія моральної та естетичної сфер – основний мотив, який звучить у “Докторі Фаустусі”. Письменник вважав, що у моралі подвійне обличчя, вона – є і сконцентрованість, і готовність до жертви: одне без другого не має моралісної цінності. Будь–яке індивідуальне буття слід сприймати як наслідок надчуттєвого акту волі та рішучості до сконцентрованості, до обмеження та формування з нічого, до відмови від свободи, від безкінечного, від перебування між сном та дійсністю, як наслідок деякого морального рішення: бути та страждати. Становлення вже само по собі є моральним. Поняття гріховності і моральності складають єдине ціле. Для того, хто не пізнав гріха, хто не віддався його владі, для такої людини мораль є лише етикетною чеснотою. Потрібно прагнути не до чистоти та незнання у моральному смислі, навпаки, моральна людина знає боротьбу та страждання, пристрасть та біль. Т.Манн вважав, що мораль художника це зібраність, це сила для егоїстичної концентрації, це рішучість створювати образи, форми, це прагнення до обмеження, до оречевлення, до відмови від свободи, від безкінечності. Іншими словами, мораль художника – це воля до творення. Але твір, який народився лише з чесноти, який не знав боротьби переживань, пізнання та пристрасті, виглядає штучним та потворним. Отже, мораль коректує та дисциплінує свободу та можливість, перетворює їх у обмеження та реальність, так само і сама мораль потребує коректив та виправлення. Вона потребує постійного спонукання до самопізнання. Це спонукання можна називати різними словами: мудрістю, релігійністю, аристократизмом духу. Людина, на думку Манна, – це завжди боротьба, це завжди пристрасть і біль.

Т.Манн наводить слова Генріха фон Клейста, який говорить, що той, хто любить жити з обережністю, морально вже мертвий. Турбуючись про своє життя він перетворює на попіл свою вищу життєву силу [115, с. 28–29]. Мораль художника – це віддача себе без залишку, до самозабуття, до переживання і пристрасті. За Т.Манном мораль, – це вищий прояв життя, можливо, це і є воля до життя.

У людині є дух, що критично судить життя. Письменник вважає, що це може бути не обов'язково мораль, це може бути просто людський дух, людська сутність, яка виявляється у іронії, любові до свободи. Саме вони судять життя. В своїй сповіді Адріан говорить: "Я мав світлий розум та обдарованість, але чітко розумів, що у наш час не пройти вірним шляхом навіть наймудрішому, що мистецтво вже не може бути поза втручанням диявола. Мистецтво сміється над собою і нещасна людина не знає, куди їй притулитися – у цьому провина часу. Але той, хто кличе чорта і закладає йому душу, – сам бере на себе провину часу і піддає себе прокляттю. Бо сказано: не спи! Але не кожний схильний тверезо не спати; і замість того, щоб б розумно турбуватися про потреби людини, про те, щоб людям краще жилося на землі та серед них встановився лад, який дав би прекрасним людським створінням знову відчути під собою тверде підґрунтя і чесно вжитися в людську спільноту, інший повертає з прямого шляху та віддається сатанинським безчинствам. Так губить він свою душу і закінчує на звалищі з дохлою скотиною" [115, с. 528].

Т.Манн вважав що не мораль приречена на загибель, а, швидше, мистецтво: євреї крізь тисячоліття пронесли свою віру і вижили, а греки – естети та художники – швидко зійшли з арени історії. В цих роздумах письменник переосмислює власну позицію, яка належить ранньому періоду творчості. Тоді він вважав мистецтво феноменом, який ні за яких обставин не перестане існувати, а художника – безсмертною формою буття. Мистецтво для молодого Манна – це гра, священна та звільняюча, яка необхідна людині, щоб вона відчула себе дійсно вільною.

Отже, для естетико–художніх поглядів Т.Манна характерна практика включення мистецтва, художньої творчості у контекст морально–етичної проблематики, використання активної природи моралі, яка органічно взаємодіє з естетичним світом людини. Свідомо чи позасвідомо, етичний вимір виокремлювався письменником впродовж усієї його творчості.

Важливим зрізом етичного параметра художньої творчості, на думку Т.Манна, є питання професійної етики митця. Значущість цьому питанню надає і трагічна доля німецької інтелігенції часів тоталітаризму, і етичний вимір світобачення митців, позиція яких обумовлена внутрішньою моральністю, відсутністю компромісів і неприйняттям ситуації “подвійної моралі”. Професійна етика митця розкриває сутність функціонування таких компонентів, як “влада”, “цензура”, “соціальне замовлення”, що впливали на художній процес, підкреслюючи складність і суперечливість стану митця в умовах певного історичного часу.

Пізній Т.Манн цитує Новаліса: “У моральнісного ідеалу немає суперника найбільш небезпечного, ніж ідеал найвищої сили та життєвої могутності, який інакше називають ще ідеалом естетичної величі. Цей ідеал був створений варварством ... Ідеал цей малює нам людину в вигляді деякого напівбога – напівтварини, і люди слабкі не в змозі протистояти цим чарам...” [154, с. 357]. Т.Манн вважає, що сучасне йому мистецтво забуло про свою сутність – добро. Воно було створене для одухотворення життя, його сутність – це доброта та мудрість у їх нерозривній єдності із прекрасним. Для художника є необхідними не лише талант та відданість мистецтву, не лише воля, прагнення до досконалості, впевненість у власному покликанні, створення власного духовного світу, а потрібно і інше: відданість людям, турбота про них. Саме цієї відданості не вистачало Адріану Леверкюну, тому його художній геній був покликаний до життя “сфабрикованим” натхненням, за допомогою “магії”, хвороби, що врешті–решт привела до божевілля. Адріан Леверкюн продав душу дияволу, щоб піднестися від майстерності до геніальності. Але він творить у злі

і виходячи із зла. Свій найгеніальніший твір “Плач Доктора Фаустуса” він пише, щоб заперечити життя, щоб відняти добро та людяність: “Цього бути не повинно – доброго й благородного, того, що зветься людським, хоча воно добре та благородне. Того, за що боролися люди, в ім’я чого штурмували Бастилію і про що захоплено сповіщали найкращі уми, цього не повинно бути. Воно буде відняте. Я його відніму” [115, с. 506].

Т.Манн, аналізуючи естетичну свідомість першої половини ХХ ст., характеризує також таку її характерну рису, як розширення сфери жорстокості, прагнення до “моральних провокацій”. Засіб “моральних провокацій” у мистецтві виявляє себе з часів античності, активізуються у другій половині ХІХ – на початку ХХ століття, коли Ф.Ніцше проголосив митця “неморальним Богом” і стимулював певну спрямованість творчості Е.Золя, С.Цвейга, В.Винниченка та інших митців. Як форму “моральної провокації” можна розглядати і цілі художні напрями, а саме: натуралізм, експресіонізм, сюрреалізм.

В художньому просторі ХХ ст. під впливом філософії Ніцше, досліджень Фрейда і фрейдистів, важливе місце зайняли репрезентація та естетизація жорстокості, насилля, терору, війн, катастроф і подібних актів, які пов’язані, передусім, з вивільненням агресивних або сексуально–агресивних інстинктів людини. Релятивність моральних цінностей і цінність самого життя, які стверджував Ф.Ніцше, агресивно–сексуальні інстинкти людини, висвітлені З.Фрейдом, художній досвід на кшталт маркіза де Сада і Л.Захер–Мазоха привели до включення у сферу мистецтва тематики жорстокості, яка у мистецькій практиці свідомо або позасвідомо є однією з межових форм вираження якогось глобального протесту, бунту творчої особистості проти суспільства, культури, цивілізації, проти самого життя, з яким людина не може знайти внутрішній контакт. Звідси випливає прагнення шляхом експлуатації жорстокості в мистецтві викликати ефект шоку, вчинити скандал, створити конфліктну ситуацію.

Леверкюн мріяв про те, що мистецтво “буде більш радісним і скромним. Майбутні покоління будуть дивитися на музику, як на служницю суспільства... І ніхто уже не побачить мистецтво з стражданням, а духовно здорове, непатетичне, безжурне – довірливе, яке побраталося з людством” [115, с. 343]. Отже, Леверкюн приходить до того, що головним для мистецтва є служіння людству, що перед усім необхідно думати про людське благо. Трагедія Леверкюна полягає у тому, що, усвідомлюючи необхідність любові до життя і до людей, він, водночас, переконаний у власній приреченості, стає занадто “холодним”, далеким від життя. Але, коли Леверкюн говорить про людство, це викликає у його співрозмовників потрясіння та болісне відчуття; бо про спільноту говорить самотність, про інтимність – замкненість. “То була спроба до спілкування, здійснена з крайньої зверхності” [115, с. 344].

Адріан Леверкюн шукав порятунку у музиці та мистецтві. Саме мистецтво вважалося засобом звільнення від інтелектуалізму, від самозаперечення. У мистецтві намагалися знайти життєвість, силу почуттів: “Якби вдався прорив із інтелектуального холоду в ризикований світ нового почуття, мистецтво було б врятоване” [115, с. 342]. Але мистецтво, яке взяло на себе роль “замінника релігії”, виявилось ізольованим, приреченим на самотність, відчуження; стало справою “самотньої естетичної суб’єктивності”, що втратила об`єктивні орієнтири; втратила ціль, занурилася у іронію та гру формою.

Т.Манн бачить вихід із кризи мистецтва у тому, щоб дати волю критичному та естетичному розуму, очиститися сміхом та пародією, піддати мистецтво аналізу, шукати істинні цінності, які не бояться іронічного розкриття своєї “робленості”. Мистецтво мусить пройти крізь “пекельні безодні і муки пізнання”, через самоаналіз, самоіронію та самозаперечення.

Висновки до третього розділу

Проаналізувавши естетико–художні модуси творчості пізнього Т.Манна, дисертант дійшов наступних висновків:

- Посилений інтерес Т.Манна до основних принципів та тенденцій музики початку XX ст. обумовлений ірраціоналістичною естетикою XIX століття, зокрема естетико–мистецтвознавчими поглядами А.Шопенгауера, Ф.Ніцше, Р.Вагнера.
- Дисертант показує, що, досліджуючи формально–технічні ознаки музичного авангарду (звернення до античності та відновлення властивої їй мікрохроматики, винайдення 12–тонової серійної музики), Т.Манн наголошує на розриві музики з “людським” началом, підкреслює девальвацію антропоцентризму.
- Спираючись на авторське манівське тлумачення творчої спадщини Ф.Ніцше та Т.Адорно, у дисертації показано, що сам письменник намагався знайти “зону перетину” естетико–мистецтвознавчих позицій цих двох теоретиків і відбив це в контексті роману “Доктор Фаустус”.
- Показано, що Т.Манн і як письменник, і як естетик обґрунтував положення про кризовий стан мистецтва, ознаками якого є усвідомлення ілюзорності, “робленості” мистецтва, протиріччя між “мистецтвом – грою” та “мистецтвом – пізнанням”.
- Аргументовано, що естетичні погляди Т.Манна є своєрідною межею між класикою та посткласикою. При цьому визнається, що класична естетика внутрішньо полемічна та варіативна, а посткласична – розширює межі, втрачає чіткість, стимулює зміни розуміння предмета естетики, її понятійно–категоріального апарату.

В И С Н О В К И

Висновки дисертації висвітлюють проблематику і загальну структуру роботи, окреслюють перспективи подальшої розробки даної теми.

Томас Манн є однією з центральних постатей в європейському культурному просторі XX століття. Професійна репутація Т.Манна – репутація письменника епохального, класика літератури XX ст. Звертаючись до його естетичних поглядів, ми водночас звертаємося до своєї духовної історії і до глибин власного “Я”. Мабуть тому творча спадщина Т.Манна не втратила й досі свого значення і, напевне, не втратить ніколи. Проведене дослідження дозволило прийти до висновку, що творчість Т.Манна, його естетичні погляди є тим матеріалом, який при уважному дослідженні і осмисленні дозволяє зрозуміти закономірності виникнення, розвитку і функціонування європейської естетичної свідомості початку XX століття.

З огляду на те, що основний масив своїх праць Т.Манн присвятив розглядові різних естетико–філософських ідей і течій, аналізові культурно–історичних періодів і творчої спадщини видатних постатей, він, передусім, є дослідником духовної і культурної історії європейських народів – естетиком, істориком філософії та культурологом. Щодо власних естетичних поглядів, то Т.Манн не був схильний розробляти їх у “чистому” вигляді, отож переважно доводиться спиратися на його ідеї, що містяться у тексті неявно або дані опосередковано. Хоча його окремі статті, такі, як, наприклад, “Більзе та я”, “Слово про Готфріда Келлера”, “Гете та Толстой. Фрагменти до проблеми гуманізму”, “Про вчення Шпенглера”, “Пам’яті Лессінга”, “Теодор Шторм”, “Гете як представник бюргерської епохи”, “Шлях Гете як письменника”, “Страждання та велич Ріхарда Вагнера”, “Мистецтво роману”, “Достоєвський – але в міру”, “Філософія Ніцше у світлі нашого досвіду”, “Бернард Шоу”, “Еротика Мікеланджело”, “Художник та суспільство”, “Слово про Чехова”, “Слово про Шіллера” та деякі інші, можна віднести до теоретико–

філософських, одначе вони становлять скоріше виняток, ніж правило. Тому увага дослідника зосереджена не стільки на виокремленні теоретико–естетичних поглядів самого Т.Манна, скільки, передусім, на розгляді його постаті як дослідника особливостей німецької та європейської естетико–філософської думки, а також на аналізі тих важливих аспектів, які були висвітлені письменником у цій проблематиці.

Робота вирізняється увагою до стильової, словесної фактури творів Т.Манна, до поетики слова, образу. Методологічна цінність проведення такого дослідження тим більша, що без цього неможливо виявити конкретні естетичні риси творчості письменника.

Дослідження і викладення естетичних поглядів письменника було здійснене відповідно до логіки їх становлення, еволюції, внутрішньої диференціації та їх узагальнення у специфічних категоріях і поняттях, які розкривають світ естетики Т.Манна. Опрацювання і осмислення джерел щодо життя та творчості письменника, дозволило зробити висновок, що великий вплив на життєві та творчі пріоритети письменника мали поняття: “витримка” (дисципліна, обов’язок, стоїцизм); “естетизація життя” (розуміння власного життя та творчості як взаємоструктуруючих принципів); “одухотворення” (естетико–художнє перетворення дійсності); “представництво” (місія художника своєю творчістю репрезентувати свій народ і культуру); “філософський епос” (філософсько–естетична рефлексія як інтегральна частина художнього твору); “інтелектуальний роман”; “єдиний текст” (сприйняття всієї творчості як нерозривної єдності); “відкрита особистість”; “гуманний міф”; “турбота про Бога”; “подвійне благословення” тощо.

Було продемонстровано, що творчості Т.Манна властиві принципи класичної та некласичної естетичної свідомості. Для письменника характерний рух у просторі класика – посткласика. Досліджуючи естетичні засади творчості письменника, дисертант дійшов висновку, що естетичні погляди письменника не можна визначити ні як певну суму, ні як комплекс ідей. Як певну цілісність

естетичні погляди Т.Манна можна представити у русі їх становлення, розгортання та функціонування у художній практиці.

Письменник позитивно переглянув і засвоїв минулий естетичний досвід а також орієнтувався на самостійне осмислення естетико–художньої мови мистецтва. В естетико–художніх поглядах письменника знайшло своє вираження як традиційне світовідношення, так і принципи некласичної естетичної свідомості.

Естетико–художні погляди Т.Манна можна характеризувати двома моментами:

– звернення до класичних форм естетичного досвіду та їх переосмислення;
– пошук нових естетико–художніх засад.

У своїй критиці письменник опирається на класичні естетичні принципи, виходячи з понять краси, добра, прекрасного, внутрішньої впорядкованості, пропорційності, духовності, в центрі яких лежить поняття “гармонія”, яке розкривається через ідею “гуманізації міфу” і “подвійного благословення”.

В роботі були розкриті стильові особливості, індивідуальні прийоми творчості Т.Манна, та їх взаємозв’язок з соціокультурними процесами епохи. Отже, поруч з осмисленням естетичних поглядів письменника, аналізувалася його художня практика, її зінтегрованість у контекст сучасної культури. Звернення до методу біографічного пояснення дозволило відтворити соціокультурний контекст творчості Т.Манна, а також ціннісно–смислові орієнтації письменника.

Дисертант інтерпретував естетико–мистецькі пошуки Т.Манна як віддзеркалення соціально–психологічних парадигмальних коливань у духовній історії Європи першої половини XX ст. та виокремив найпоказовіші естетико–художні погляди письменника і конкретні твори (романи “Чарівна гора”, “Йосиф та його брати” і “Доктор Фаустус”), що містять у собі значний потенціал для здійснення паралельного естетичного аналізу мистецьких досягнень кінця XIX – XX ст.

У роботі відображені вузлові моменти європейської і світової історії кінця XIX – першої половини XX ст., які мали вирішальний вплив на естетико–художні пріоритети письменника. Розмірковуючи над метаморфозами німецького духу, протиріччями національного характеру, вічними національно–культурними моделями буття, Т.Манн описує їх основні риси: свободолюбство, самозаглибленість, романтизм, універсалізм, космополітизм, що межують з аполітичністю, демонізмом, жорстокістю, садизмом.

Проблематика дисертації пов'язана з аналізом особи митця, етапів творчого процесу, прикладами варіантності творчих рішень, значенням культурного середовища, родинних стосунків, особистого життя письменника. По роках було прослідковано формування і еволюцію естетико–художніх поглядів Т.Манна. Дисертант вважає, що суперечливе змішання північних та південних рис, прихильності до буржуазних цінностей та естетизму зіграло важливу роль у житті та творчості письменника.

Осмислюючи стимули художньої творчості письменника, своєрідні "натхненники" творчого процесу, спираючись на досвід аналізу художньої творчості Т.Манна, визнання письменника, що "патологія збуджує" і викликає "жвавий інтерес", дисертант вважає, що саме "внутрішні" ознаки (біографізм, сновидіння, комплекс провини, антиципація, сексуальний потяг) виступають стимулом творчості Т.Манна.

Продемонстровано, що у центрі естетичних поглядів Т.Манна стоїть проблема взаємовідношення естетичної сфери і духовної культури з соціальною дійсністю, яку письменник виражає через протиставлення двох груп понять: дух, творчість, геніальність, хвороба – життя, дійсність, здоров'я, щастя.

Звертаючись до дослідницьких студій Т.Манна стосовно європейського духовного, інтелектуального середовища важко визначити, що саме вважати найважливішими здобутками в цій дільниці його творчої спадщини. Адже його нариси, у яких йдеться про видатних європейських діячів XX ст. (Г.Гессе, Ф.Кафка, Дж.Джойс, П.Пікассо, Ж.Кокто, С.Цвейг, З.Фрейд, Б.Брехт,

Х.Ортега–і–Гассет, Т.Адорно) мають не меншу вартість ніж, скажімо, дослідження, присвячені визначними постатями XVIII–XIX ст. (І.Гете, Ф.Шіллер, Г.Новаліс, І.Гьольдерлін, К.Клейст, Ф.Шлейермахер, Р.Шуман, І.Штраус, Г.Малер, А.Шопенгауер, С.Кєркєгор, Ф.Ніцше, Р.Вагнер, О.Шпенглер, Ж.Бодлер, Ф.Достоєвський, П.Чайковський, А.Чехов, Л.Толстой) або персоналіям XIV–XVIII ст. (М.Лютер, Г.Гендель, І.Гайдн, Л.Бетховен, І.Бах, Г.Е.Лессінг). Не можна оминути і праці, у яких він розглядає певні напрямки чи явища європейського духовного життя, наприклад, інтелектуальний роман XX ст., міфологізована література, авангардна музика, психоаналіз та інші.

Цей видатний письменник цікавий своїми культурологічно–компаративістськими працями, у яких він, завдяки синтезу своїх енциклопедичних знань, витворює неповторний і динамічний образ певної особи чи епохи. Це, безумовно, стосується його розвідок щодо періоду „на межі” (кінець XIX – початок XX ст.), який став визначальною віхою для нашої культури і значно вплинуло на весь подальший розвиток європейської духовної історії.

У естетико–художніх поглядах письменника важливе місце обіймає проблематика, що пов’язана з взаємовідносинами літератури і філософії. Осмислюючи її, Т.Манн вводить поняття “філософський епос”, “інтелектуальний роман”, “філософський роман”. Водночас, роман самого письменника зазнав еволюції: від соціально–побутового реалізму до інтелектуального роману, виховного роману і роману–міфу. Т.Манн дійшов висновків, що художня діяльність є самостійним модусом філософування. Філософський або інтелектуальний роман, на думку Т.Манна, є найважливішою художньою формою мистецтва початку XX ст., і втілює у собі одночасно як зміст мистецтва, так і його критичне переосмислення. За допомогою естетико–філософської рефлексії роман набуває нового смислового моменту і не втрачає при цьому специфіки самого мистецтва.

Така структура є віддзеркаленням письменницького шляху Т.Манна, обумовленого подвійною орієнтацією, на перший погляд, суперечливою: по–перше, він визнає себе письменником європейським, а не “локальним”; “новим”, а не традиційним; і при цьому спорідненим з усіма культурними надбаннями людства, а не захопленим “модою” сьогодення; по–друге, він дотримувався гуманістичної традиції Гете та Шіллера і одночасно знаходився під сильним впливом ідей Шопенгауера, Ніцше і Вагнера. Як джерела свого натхнення, Манн називав також творчість Достоєвського, Толстого та Чехова.

У своїх ранніх творах Т.Манн розглядає дух як начало суперечливе, життєспроможність він ототожнює з антидуховністю, а в соціальному плані – з агресивною буржуазністю або, у кращому випадку, з бюргерською посередністю. Але навіть в цей ранній період ми не знаходимо у Т.Манна ані заперечення “життя”, ані екстатичного оспівування антидуховності життєвого начала. Критична оцінка як “життя”, так і “духу” в їх розрізненості виражає потребу подолання цієї суперечності, хоча ця потреба осмислюється молодим письменником як нездійсненне “воління”. Перелом у розгляді антитез можна прослідкувати у романі “Королівська високість”, де на противагу шопенгауерівському аскетизму проблема щастя та життя вирішується оптимістичним чином. Після Першої світової війни ця проблематика осмислюється як вимога єдності протилежностей. З цього часу протиставлення “життя” “духу” розуміється Т.Манном не як альтернатива для вибору, а як протилежності у їх єдності, які здатні до рівноваги. Ця рівновага є умовою перемоги гуманного начала і у творчості, і у житті. Це ідеал Т.Манна другої половини творчого шляху, втілення якого він бачить у постаті Гете, який, на його думку, втілив у собі єдність духовного та практичного начал. З цією концепцією пов’язана і тетралогія “Йосиф та його брати”, де шопенгауерівський ідеал духовності і аскетизму, ворожості життя висвітлюється через відверто іронічні мотиви, а протиріччя духовності і щастя, чистоти і життя знімаються у гармонічному образі мудрого, діяльного і

життєспроможного Йосифа. Для пізнього Т.Манна протилежні вже не життя і дух, а дух гуманний та антигуманний.

Доведено, що міфологізм, як художній прийом і як світогляд, є характерним моментом творчої спадщини Т.Манна, а також актуальним об'єктом для естетико–філософських досліджень. Літературний міфологізм Т.Манна – це інструмент художньої організації матеріалу та засіб виразу стійких національно–культурних моделей буття.

Розглядаючи міфологічну тематику в творах письменника, дисертант дійшов висновку, що у своїй творчості Т.Манн активно звертався як до міфологічних, так і до ритуальних моделей. Письменник використовує основні елементи літературного міфологізму: вводить бінарні опозиції; досліджує міфічний час; використовує категорію дивовижності, вигаданості; його творам властивий символізм та містицизм; письменник поєднує міфологізм з рисами психологізму; міфологізм Т.Манна має глибоко рефлективний характер, він пов'язаний з естетико–філософською рефлексією; для міфологізованого роману Т.Манна характерна іронія, самоіронія, пародія. Одним з найважливіших моментів міфологізму Т.Манна є його ідея гуманізації міфу, а саме: розуміння гуманності як внутрішньо необхідної умови існування сучасного міфу.

Одним з аспектів художньої рефлексії Т.Манна є історичне переосмислення минулого, адже у творах письменника присутній багатошаровий історичний зміст. Предметом аналізу в творчості письменника постають феномени естетичної універсалізації змісту історичних явищ, процесів, та їх художнє осмислення в формах художнього образу. Художнє відтворення історичної реальності дозволило письменнику інтерпретувати історичні події на рівні найглибших роздумів та узагальнень.

У центрі естетико–художньої проблематики Т.Манна знаходиться музика, яка виступає праобразом будь–якого мистецтва. Т.Манн описує основні принципи та тенденції музики початку XX ст., досліджує естетичний аспект музичної парадигми авангарду, появі якого сприяла ірраціоналістична естетика

XIX ст., зокрема естетико–мистецтвознавчі погляди Шопенгауера, Вагнера і Ніцше. Письменник досліджує формально–технічні пошуки, а саме: винайдення 12–тонової серійної музики, звернення до античності і відновлення притаманної їй мікрохроматики та розкриває такі основні тенденції та принципи музичної парадигми авангарду як атональність, дисгармонія, девальвація антропоцентризму. Т.Манн підкреслює принциповий розрив музикантів з “людським”. Художник виділяє себе від загальної маси людей, відчуває себе вищим за неї.

У контекст загальнотеоретичного матеріалу були включені зразки аналізу, інтерпретації і оцінки конкретних творів Т.Манна, а саме: романи “Чарівна гора”, “Йосиф та його брати” і “Доктор Фаустус”, які дають змогу ознайомитися з позицією непересічного мислителя і художника, “олюднити” теорію. Зокрема, було проаналізовано естетичні засади роману “Доктор Фаустус”, який розглянуто як зону перетину естетико–мистецтвознавчих позицій Ф.Ніцше, Т.Адорно і Т.Манна.

У другій половині XIX ст. формується “негативний” портрет генія як особистості з “морально–психологічною нестабільністю” (Ф.Ніцше), котра схильна до “абсолютного аморалізму” (О.Уайльд). Власне знайомство із творчістю Ф.Ніцше зумовило певне відношення Т.Манна до мистецтва, яке не має нічого спільного із станом так званого ”здоров`я”, станом посередності, сірості. Т.Манн під новим кутом зору аналізує у своїй творчості такі “класичні” складові психологічного параметра як проблему геніальності, таланту і божевілля, питання спадковості та сексуально–еротичних уподобань. Ці ознаки досить часто гіперболізувалися, штучно вилучалися із загального контексту формування творчих особистостей, створюючи деформоване уявлення про митця, його внутрішній світ та стимули творчого процесу.

Аналізуючи поняття “хвороби”, “творчості”, “геніальності”, Т.Манн торкається проблеми натхнення і доводить, що натхнення має демонічну природу, що воно є жага. І найвищого розвитку демонічне досягає в музиці.

Демонічне осмислюється письменником, скоріше не як жага потойбічного, а як гріховність, як руйнування стереотипів, а іноді, через хворобу у власному розумінні цього слова. Полемізуючи з філософсько–естетичною концепцією Ф.Ніцше, Т.Манн називав геніальність Ф.Ніцше хворобою у своєму медичному, клінічному значенні. Для письменника характерна ідея, що сам по собі факт хвороби ще нічого не доводить, головне те, з яким змістом (людиною) пов'язується хвороба. Якщо хворіє посередність, то для неї хвороба ніколи не стане фактом духовної та творчої значущості.

Отже, творча спадщина Т.Манна, зокрема його естетичні погляди, є транскультурним та метаісторичним феноменом, дослідження якого заповнює "білі плями" естетичної та художньої свідомості першої половини XX століття і є важливим для подальшої розробки даної проблематики у сучасній українській естетичній думці. Особливо евристичним і перспективним – у зв'язку з творчістю Т.Манна – є подальше дослідження неоміфологічної свідомості, визначення естетичних аспектів музичної парадигми авангарду, дослідження естетико–філософського доробку Ф.Ніцше, Т.Адорно, М.Еліаде та їх вплив на творчість та символіку Т.Манна, проведення паралелей між творчістю таких видатних письменників XX ст. як Дж.Джойс, Г.Гессе і Т.Манн.

Подальша розробка запропонованої дисертантом проблематики може плідно рухатися у напрямку визначення інтелектуального європейського середовища та кола літератури, які впливали на формування естетико–філософських поглядів Т.Манна; у розгляді компаративістських дослідницьких студій вченого, зокрема аналіз його порівняльних характеристик різних ланок німецького духовного життя відповідно з слов'янськими культурами, а саме – моделей західноєвропейського та східноєвропейського розуміння художньої творчості.

На думку дисертанта, перспективним напрямком подальшого вивчення творчості Томаса Манна може бути дослідження його творчої спадщини з точки зору психоаналітичної естетики. Т.Манн був у товариських стосунках з

З.Фрейдом та його родиною. Фрейд називав його своїм улюбленим письменником та “розшифрував” символіку ряду творів Т.Манна, який, у свою чергу, написав декілька критичних статей, присвячених науковим пошукам З.Фрейда. У багатьох своїх творах, зокрема у “Чарівній горі”, “Йосифі та його братах”, “Обраному”, письменник звертався до психоаналітичної символіки. Перспективним є психоаналітичне дослідження особи митця, інтерпретація конкретних образів, з’ясування стимулів творчості Т.Манна. Теоретичним підґрунтям для розкриття даного смислового шару творчості письменника можуть бути роботи українського естетика Л.Т. Левчук „Психоаналіз: від позасвідомого до “втомленості від свідомості”, „Західноєвропейська естетика ХХ століття”, “Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика”.

Отже, дисертаційна робота “Естетичні погляди Томаса Манна в соціокультурному просторі Німеччини (перша половина ХХ століття)” вперше вводить в широкий теоретичний ужиток сучасної української теорії естетичні погляди Т.Манна. Матеріали дисертації розширюють теоретичну площину естетики, психології й мистецтвознавства щодо осмислення, а у певних проблемах, переосмислення творчої спадщини видатного німецького гуманіста. Проведений естетико–філософський аналіз творчої спадщини письменника висвітлив його вагомий внесок у розвиток європейської духовної історії. Одержані в ході дисертаційної роботи результати дають можливість збагатити загальне уявлення про особливості формування та розвитку європейського естетико–художнього процесу кінця ХІХ – першої половини ХХ століть.

Висновки, яких дійшов дисертант, можуть бути використані для подальшого естетичного аналізу європейської духовної культури, а також є підґрунтям для розробки нормативних курсів, спецкурсів, факультативів, розділів навчальних посібників з проблем естетики, історії філософії, психології, мистецтвознавства, у тих зрізах даних наук, які стосуються питань творчої активності особистості, її творчого потенціалу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Абушева Ю.Б.* Томас Манн о кризисе буржуазного искусства: Автореф. дис. канд. филос. наук: 09.00.04 / МГУ им. М.В. Ломоносова. – М., 1981. – 24 с.
2. *Автономова Н.С.* Рассудок, разум, рациональность. – М.: Наука, 1988. – 286 с.
3. *Адмони В.Г., Сильман Т.И.* Томас Манн. Очерк творчества. – Л.: Сов. писатель, 1960. – 351 с.
4. *Адорно Теодор, В.* Избранное: Социология музыки: Пер. с нем. – М.– СПб.: Университетская книга, 1999. – 445 с.
5. *Адорно Теодор, В.* Эстетическая теория: Пер. с нем. – М.: Республика, 2001. – 527 с.
6. *Античная* музыкальная эстетика / ред. А.Ф. Лосев. – М.: Музгид, 1960. – 304 с.
7. *Апт С.К.* Над страницами Томаса Манна: Очерки. – М.: Сов. писатель, 1980. – 392 с.
8. *Апт С.К.* Письма Томаса Манна // Томас Манн. Письма: Пер. с нем. – М.: Наука. – 1975. – С. 375–395.
9. *Апт С.К.* Томас Манн. – М.: Молодая гвардия, 1972. – 439 с.
10. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с франц. – М.: Прогресс: Универс, 1994. – 615 с.
11. *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Худож. лит–ра, 1975. – 502 с.
12. *Бахтин М.М.* Литературно–критические статьи. – М.: Худож. лит–ра, 1986. – 541 с.
13. *Бахтин М.М.* Человек в мире слова. – М.: Изд–во РОУ, 1995. – 140 с.
14. *Белый О.В.* Литературно–художественная ценность: Методологические аспекты и критика буржуазных концепций / АН

УССР, Ин–т лит–ры им. Т.Г.Шевченко. – К.: Наукова думка, 1986. – 358 с.

15. *Белый О.В.* Тайны “подпольного человека” (художественное слово – обыденное сознание – семиотика власти) / АН УССР, Ин–т лит–ры им. Т.Г.Шевченко. – К.: Наукова думка, 1991. – 309 с.
16. *Биография* как вид исторического исследования: Сборник научных трудов. – Тверь: Изд–во Тверского ун–та, 1993. – 180 с.
17. *Білий О.В.* Літературний герой у контексті історії. – К.: Наукова думка, 1980. – 120 с.
18. *Бітаєв В.* Естетична проблематика в контексті антропологічного підходу // Наукові записки (Релігієзнавство. Культурологія. Філософія). – К.: Нац. педагог. ун–т ім. М.Драгоманова. – 2001. – Вип. 9. – С. 79–82.
19. *Бітаєв В.А.* Культурна традиція як людинотворчий фактор // Вісник Харківського нац. ун–ту ім. В.Н.Каразіна. Сер. Філософія. Філософські перипетії. – Харків: ХНУ. – 2001. – № 531. – С. 123–126.
20. *Бітаєв В.А.* Людина і соціокультурне середовище: проблема взаємоадаптації // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності (альманах). – К.: Тов. “Знання” України. – 2000. – С. 81–90.
21. *Брехт Б.* О литературе: Пер. с нем. – М.: Худож. лит–ра, 1988. – 524 с.
22. *Брехт Б.* Рабочий дневник (1936–1955) // Новый мир. – 1976. – № 5. – С. 216–235.
23. *Бровко М.М.* Активність художньої свідомості в системі культури: Конспект лекції з курсу “Естетика” / Київ. держ. пед. ін–т. інозем. мов. – К., 1993. – 43 с.

24. *Бровко М.М.* Історико–естетичні аспекти активності мистецтва: Конспект лекції з курсу “Естетика” / Київ. держ. лінгвіст. ун–т. – К., 1995. – 54 с.

25. *Бровко М.М.* Мистецтво як естетичний феномен. – К.: Віпол,1999.– 239 с.

26. *Бычков В., Бычкова Л.* XX век: предельные метаморфозы культуры // Полигнозис. – 2000. – № 2. – С. 63–76.

27. *Бычков В., Бычкова Л.* XX век: предельные метаморфозы культуры // Полигнозис. – 2000. – № 3. – С. 67–85.

28. *Бычков В.В.* По поводу двухтысячелетия христианской культуры. Эстетический ракурс // Полигнозис. – 1999. – № 3. – С. 38–48.

29. *Бычков В.В.* После “КорневиЩа”. Пролегомены к постнекласической эстетике // Эстетика на переломе культурных традиций. – М.: ИФ РАН. – 2002. – С. 25–60.

30. *Бычков В.В.* Художественная культура XX века // Книга неклассической эстетики. – М.: ИФ РАН. – 1999. – С. 224–268.

31. *Валевский А.Л.* Основания биографики.– К.: Наукова думка, 1993.– 110 с.

32. *Варакина Г.* Т.Манн и Ф.Достоевский // Россия и Запад: Диалог и столкновение культур: Сборник статей / Рос ин–т. культурологи; Сост. В.П. Шестаков; Ред. А.В. Вислова. – М. – 2000. – С.156–179.

33. *Варениця О.П.* Постмодерністський дискурс: радикальні спроби оновлення філософії: Автореф. дис. канд. філос. наук: 09.00.05 / Київ. нац. ун–т. ім. Т.Шевченка. – К., 2002. – 16 с.

34. *Вебер М.* Избранные произведения: Пер. с нем. – М.: Прогресс, 1990. – 804 с.

35. *Вебер М.* Протестантська етика та дух капіталізму: Пер. з нім. – К.: Основи, 1994. – 261 с.

36. *Вересаев В.В.* Живая жизнь: О Достоевском. О Льве Толстом. О Ницше. – М.: Республика, 1999. – 447 с.

37. *Виммер Р.* “И конец мой безнадёжен…”. Последние годы жизни Томаса Манна // Вопросы философии. – 2001. – № 12. – С. 67–77.

38. *Виндельбанд В.* Избранное: Дух и история: Пер. с нем. – М.: Юристъ, 1995. – 687 с.

39. *Виндельбанд В.* От Канта до Ницше: История новой философии в связи с общей культурой и отдельными науками: Пер. с нем. – М.: Канон–пресс, 1998. – 494 с.

40. *Виндельбанд В.* Философия в немецкой духовной жизни XIX столетия: Пер. с нем. – М.: Наука, 1993. – 103 с.

41. *Всемирная* литература: В 2 т. / Ред. В.А. Володин. – М.: Аванта. – 2001. – Т. 2. – 656 с.

42. *Гайденко П.П.* Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX века. – М.: Республика, 1997. – 495 с.

43. *Гайденко П.П.*, Давыдов Ю.Н. История и рациональность: Социология М.Вебера и веберов. ренессанс. – М.: Политиздат, 1991. – 366 с.

44. *Галеви Д.* Жизнь Фридриха Ницше: Пер. с фр. – Новосибирск: Наука, 1992. – 214 с.

45. *Гальцева Р., Роднянская И.* Об ответственности художника перед миром гуманного. Вступительные заметки // Самосознание культуры и искусства XX века. Западная Европа и США. – М.– СПб: Университетская книга. – 2000. – С. 228–247.

46. *Геворкян А.Р.* Ницше и метафизический пессимизм // Вопросы философии. – 2001. – № 8. – С. 157–165.

47. *Генрих* Манн – Томас Манн. Эпоха. Жизнь. Творчество: Переписка: Пер. с нем. С.К. Апта . – М.: Прогресс, 1988. – 491 с.

48. *Гете Й.* Фауст. Лірика: Пер. з нім. – К.: Веселка, 2001. – 476 с.

49. *Гончарова І.М.* Проблема міфічного символізму в контексті культури: Автореф. дис. канд. філос. наук: 09.00.04 / Київ. нац. ун–т. ім. Т.Шевченка. – К., 1998. – 19 с.

50. *Гуменюк Т.К.* Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз: Автореф. дис. д–ра. філос. наук: 09.00.08 / Київ. нац. ун–т. ім. Т.Шевченка. – К., 2002. – 38 с.

51. *Гуревич П.С.* Музыка и борьба идей в современном мире. – М.: Музыка, 1984. – 128 с.

52. *Давыдов Ю.Н.* Бегство от свободы: философское мифотворчество и литературный авангард. – М.: Худож. литература, 1978. – 365 с.

53. *Давыдов Ю.Н.* Искусство и элита. – М.: Искусство, 1966. – 344 с.

54. *Давыдов Ю.Н.* Критика социально–философских воззрений Франкфуртской школы. – М.: Наука, 1977. – 319 с.

55. *Давыдов Ю.Н.* Художник и отчужденное искусство // Вопросы эстетики. – М.: Искусство. – 1968. – № 8. – С. 54 – 63.

56. *Давыдов Ю.Н.* Черт Адриана Леверкюна // Вопросы литературы. – 1965. – № 9. – С. 35 –47.

57. *Давыдов Ю.Н.* Эстетика нигилизма: (искусство и “Новые левые”).– М.: Искусство, 1975. – 271 с.

58. *Давыдов Ю.Н., Роднянская И.Б.* Социология контркультуры: Инфантилизм как тип мировосприятия и социальная болезнь (критический анализ). – М.: Наука, 1980. – 264 с.

59. *Даренський В.Ю.* Специфіка художнього освоєння історії: Автореф. дис. канд. філос. наук: 09.00.08 / Київ. нац. ун–т. ім. Т.Шевченка. – К., 2001. – 17 с.

60. *Девицкий И.И.* Историко–музыкальный аспект замысла романа Томаса Манна “Доктор Фаустус” // История и историография зарубежного мира в лицах. – 1996. – Вып.1. – С. 23– 38.

61. *Дмитриева Н.* Томас Манн о кризисе искусства (Опыт комментирования романа “Доктор Фаустус”) // Вопросы эстетики. – М.: Искусство, 1968. – № 8. – С. 21–45.

62. *Долгов К.М.* Парадоксы и антиномии современной эстетики и искусства // Эстетические исследования: методы и критерии. – М.: ИФРАН. – 1996. – С. 21 – 48.

63. *Дымерская Л.* Томас Манн и Николай Бердяев о духовно–исторических истоках большевизма и национал–социализма // Вопросы философии. – 2001. – № 5. – С. 62–77.

64. *Еліаде М.* Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андроген. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання: Пер. з румун. – К.: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2001. – 591 с.

65. *Ермоленко А.Н.* Предварительные замечания о трансцендентальной прагматике // Философская и социальная мысль. – 1992. – № 2. – С. 65–71.

66. *Затонский Д.В.* Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. – К.: Фолио, АСТ, 2000. – 256 с.

67. *Иванчикова Т.В.* Музыкально–философский полифонизм романа Т.Манна “Доктор Фаустус”: Автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.05 / Н.Новгор. пед. ин–т. – Н.Новгород, 1997. – 19 с.

68. *Искусство* Нового времени. Опыт культурологического анализа / О.А. Кривцун, Н.А. Хренов, Н.А. Ястребова и др. – СПб.: Алетейя, 2000. – 307 с.

69. *История* современной зарубежной философии: компаративистский подход: Для высш. шк. / Колесников А.С., Корнеев М.Я., Марков Б.В. и др.; Отв. ред.: Корнеев М.Я. – СПб.: Лань, 1997. – 478 с.

70. *Какабадзе Н.М.* Поэтика романа Томаса Манна. – Тбилиси: Изд–во Тбил. ун–та., 1983. – 75 с.

71. *Какабадзе Н.М.* Томас Манн: Грани творчества (В прил.: Письма Эрики Манн). – Тбилиси: Мерани, 1985. – 215 с.

72. *Кантор В.К.* Антихрист, или Ожидавшийся конец европейской истории (Соловьёв contra Ницше)// Вопросы философии. – 2002. – № 2.– С. 14–27.

73. *Категории* философии и категории культуры / Булатов М.А., Звиглянич В.А., Андрос Е.И. и др. – К.: Наукова думка, 1983. – 341 с.

74. *Кецба Л.Н.* Опыт лингвостилистической интерпретации литературных писем Томаса Манна и Райнера Марии Рильке. (К вопросу о выделении эпистолярного жанра): Автореф. дис. канд. филолог. наук: 10.02.04 / Тбилис. Гос. ун–т. – Тбилиси, 1973. – 32 с.

75. *Книпович Е.* Томас Манн про фашизм (Разные концепции “Доктора Фаустуса”) // Иностранная литература. – 1970. – № 12. – С. 246–250.

76. *Коваль А.В.* Категорія “стиль життя” та її соціокультурна експлікація: Автореф. дис. канд. філос. наук: 09.00.03 / АПН України. Ін–т вищої освіти. – К., 2002. – 19 с.

77. *Козловски П.* Миф о модерне: Поэтическая философия Эрнста Юнгера: Пер. с нем. – М.: Республика, 2002. – 239 с.

78. *Козловски П.* Философские эпопеи. Об универсальных синтезах метафизики, поэзии и мифологии в гегельянстве, гностицизме и романтизме // Вопросы философии. – 2000. – № 4. – С. 37–52.

79. *Колесник О.С.* Міфопоетичне відтворення архетипу: Автореф. дис. канд. філос. наук: 09.00.08 / Київ. нац. ун–т ім. Т.Г.Шевченка. – К., 2002. – 16 с.

80. *Колесников А.С.* Философия и Литература: современный дискурс // Рабочие тетради по компаративистике. Гуманитарные науки, философия и компаративистика. – СПб., 2003. – С. 9–34.

81. *Краус В*. Нігілізм сьогодні, або терплячість світової історії: Пер. з нім. – К.: Основи, 1994. – 124 с.

82. *Кризис* буржуазной культуры и музыки: Сб. науч. Работ. – М.: Музыкаа, 1976, вып. 3. – 208 с.

83. *Крымский С.Б.* Метаисторические ракурсы философии истории // Вопросы философии. – 2001. – № 6. – С. 32–41.

84. *Кургинян М.* Романы Томаса Манна (Формы и метод). – М.: Худож. лит., 1975. – 335 с.

85. *Кучинский Я*. “Доктор Фаустус” и рубежи немецкого опыта // Вопросы философии. – 1970. – № 12. – С. 53–68.

86. *Левчук Л.Т*. Західноєвропейська естетика XX століття. – К.: Либідь, 1997. – 224 с.

87. *Левчук Л.Т.* Категорії естетики // Філософський енциклопедичний словник. К.: Абріс, 2002. – С. 742.

88. *Левчук Л.Т*. Психоанализ и художественное творчество: (критический анализ). – К.: Вища школа, 1980. – 159 с.

89. *Левчук Л.Т*. Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика. – К.: Либідь, 2002. – 255 с.

90. *Левчук Л.Т*., Шангин С.Н., Канарский А.С. Искусство и творческая активность масс. – К.: Вища школа, 1985. – 200 с.

91. *Лем С.* Мифотворчество Томаса Манна: Пер. з польск. // Новый мир. – 1970. – № 6. – С. 234–256.

92. *Личковах В.А*. Авангард – постмодернізм – універсалізм: зміна парадигм некласичної естетики // Філософська і соціологічна думка. – 1996. – № 7–8. – С. 142–165.

93. *Личковах В.А.* Від Фауста до Леверкюна: Вступ до некласичної естетики (Лекції з філософії сучасного мистецтва) – Чернігів, 2002. – 181 с.

94. *Личковах В.А*. Леверкюнівська душа авангарду // Філософська і соціальна думка. – 1992. – № 9. – С. 37–52.

95. *Личковах В.А*. Людське світовідношення як предмет естетичного аналізу: Автореф. дис. д–ра філос. наук: 09.00.08 / Київ. нац. ун–т. ім. Т.Шевченка. – К., 1999. – 36 с.

96. *Личковах В.А*. Поліперспективність образу в постмодернізмі // Етика, естетика і теорія культури. – 1992. – Вип. 35. – С. 112 – 117.

97. *Личковах В.А.* Цивілізаційний проект "універсалізму" як пошук відпо–віді на ситуацію "POST" // Філософсько–антропологічні читання. – Київ – 2000. – С. 170–178.

98. *Лосев А.Ф*. Диалектика мифа. – М.: Мысль, 2001. – 558 с.

99. *Лосев А.Ф., Тахо–Годи М.А*. Эстетика природы: Природа и ее стилевые функции у Р.Роллана. – К.: Collegium, 1998. – 240 с.

100. *Лукач Д*. Философско–историческая обусловленность и значение романа // Вопросы философии. – 1993. – № 4. – С. 74–78.

101. *Лук'янець В.С., Соболь О.М.* Філософський постмодерн: Навч. посібник для викладачів, студентів та аспірантів вузів / Міжнародн. фонд "Відродження". – К.: Абрис, 1998. – 350 с.

102. *Люббе Г*. В ногу со временем. Историческая идентичность // Вопросы философии. – 1994. – № 4. – С. 94–114.

103. *Любимова Т.Б.* Аксиологическое построение произведения искусства // Эстетические исследования: методы и критерии. – М.: ИФРАН, 1996. – С. 81–103.

104. *Майкапар А.Е.* Музыкальные сюжеты античности в трактовке художников итальянского Возрождения //Культура эпохи Возрождения. Л.: Наука. – 1986. – С. 68–80.

105. *Майкапар А.Е.* Новый Завет в искусстве: (Очерки иконографии зап. искусства). – М.: КРОН – ПРЕСС, 1998. – 349 с.

106. *Макаренко Г.Г.* Музика як метамистецтво в ірраціоналістичній естетиці XIX століття: Автореф. дис. кан. філос. наук: 09.00.08 / Київ. нац. ун–т. ім. Т.Шевченка. – К., 2000. – 13 с.

107. *Мальчуков Л.И.* Становление диалогизма как принципа поэтики Генриха и Томаса Маннов, 1890–1910 гг.: Автореф. дис. д–ра филолог. наук: 10.01.05. / СПб гос. ун–т. – СПб., 1995. – 37 с.

108. *Мамардашвили М.К.* Лекции о Прусте: (Психологическая топология пути). – М.: Изд. Фирма “Ad Marginem”, 1995. – 547 с.

109. *Мамардашвили М.К.* Литературная критика как акт чтения // Вопросы философии. – 1984. – № 2. – С. 99–110.

110. *Мамардашвили М., Пятигорский А.* Сознание и символ // Эстетические исследования: методы и критерии. – М.: ИФРАН. – 1996. – С. 48 – 64.

111. *Манн К.* Мефистофель. История одной карьеры: Пер с нем. – М.: ТЕРРА, 1999. – 352 с.

112. *Манн К.* На повороте: Жизнеописание: Пер. с нем. – М.: Радуга, 1991. – 557 с.

113. *Манн Томас*. Август фон Платен: Пер. с нем., вступ. И.Эбаноидзе // Иностранная литература. – 1998. – № 4. – С. 19–44.

114. *Манн Томас*. Генрих фон Клейст и его повести: Пер. с нем., предесл. С.К.Апта // Иностранная литература. – 2000. – № 9. – С. 12–37.

115. *Манн Томас*. Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом: Пер. с нем. – Т.: Узбекистан, 1986. – 560 с.

116. *Манн* Т. Из дневников: Пер. с нем., предисловие, коммент. И.Эбаноидзе // Новый мир. – 1996. – № 1. – С. 181–202.

117. *Манн Томас*. Иосиф и его братья: В 2 т.: Пер. с нем. / “Худож. литература”. – М., 1968. – Т.1: Былое Иакова. Юный Иосиф. Иосиф в Египте. – 759 с.
118. *Манн Томас*. Иосиф и его братья: В 2 т.: Пер. с нем. / “Худож. лит–ра”. – М., 1968. – Т.2: Иосиф в Египте. Иосиф – Кормилец. – 918 с.
119. *Манн Томас*. Отрок Енох (Фрагмент романа “Иосиф и его братья”): Пер. с нем., предисловие И.Эбаноидзе // Иностранная литература. – 1998. – № 5. – С. 23–41.
120. *Манн Томас*. Август Стриндберг: Пер. с нем. // Собр. соч.: В 10 т. – М.: Гос. изд–во художественной литературы. – 1961. – Т. 10. – С. 438–442.
121. *Манн Томас*. Бильзе и я: Пер. с нем. // Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Гос. изд–во художественной литературы. – 1960. – Т. 9. – С. 7–20.
122. *Манн Томас*. Будденброки: Пер. с нем. // Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Гос. изд–во художественной литературы. – 1959. – Т.1 – С. 65–795.
123. *Манн Томас*. Введение к “Волшебной горе”. Доклад для студентов Принстонского ун–та: Пер. с нем. // Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Гос. изд–во художественной литературы. – 1960. – Т.9 – С. 153–172.
124. *Манн Томас*. Волшебная гора: Пер. с нем. // Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Гос. изд–во художественной лит–ры. – 1959. – Т.3 – С. 7–487.
125. *Манн Томас*. Волшебная гора: Пер. с нем. // Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Гос. изд–во художественной лит–ры. – 1959. – Т.4 – С. 7–531.

126. *Манн Томас*. Германия и немцы: Пер. с нем. // Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Гос. изд–во художествен. лит–ры. – 1961. – Т.10 – С. 303–327.
127. *Манн Томас*. Гёте и Толстой. Фрагменты к проблеме гуманизма: Пер. с нем. // Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Гос. изд–во художественной лит–ры. – 1960. – Т.9 – С. 487–607.
128. *Манн Томас*. Гёте как представитель бюргерской эпохи: Пер. с нем. // Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Гос. изд–во художественной лит–ры. – 1961. – Т.10 – С. 37–73.
129. *Манн Томас*. Достоевский – но в меру: Пер. с нем. // Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Гос. изд–во художественной лит–ры. – 1961. – Т.10 – С. 327–346.
130. *Манн Томас*. Заметки о романе “Избранник”: Пер. с нем. // Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Гос. изд–во художественной лит–ры. – 1960. – Т.9 – С. 365–371.
131. *Манн Томас*. Избранник: Пер. с нем. // Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Гос. изд–во художественной лит–ры. – 1959. – Т.6 – С. 7–266.
132. *Манн Томас*. Иосиф и его братья. Доклад: Пер. с нем. // Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Гос. изд–во художественной лит–ры. – 1960. – Т.9 – С. 172–192.
133. *Манн Томас*. Искусство романа: Пер. с нем. // Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Гос. изд–во художествен. лит–ры. – 1961. – Т.10 – С. 272–288.
134. *Манн Томас*. История “Доктора Фаустуса”: Пер. с нем. // Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Гос. изд–во художественной лит–ры. – 1960. – Т.9 – С. 199–365.
135. *Манн Томас*. Королевское высочество: Пер. с нем. // Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Гос. изд–во художественной лит–ры. – 1959. – Т.2 – С. 7–362.

136. *Манн Томас*. Культура и политика: Пер. с нем. // Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Гос. изд–во художествен. лит–ры. – 1961. – Т.10 – С. 288–297.
137. *Манн Томас*. Лота в Веймаре: Пер. с нем. // Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Гос. изд–во художественной лит–ры. – 1959. – Т.2 – С. 363–737.
138. *Манн Томас*. Любек как форма духовной жизни: Пер. с нем. // Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Гос. изд–во художественной лит–ры. – 1960. – Т.9 – С. 69–93.
139. *Манн Томас*. Марио и волшебник: Пер. с нем. // Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Гос. изд–во художественной лит–ры. – 1960. – Т.8 – С. 168–223.
140. *Манн Томас*. Обманутая: Пер. с нем. // Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Гос. изд–во художественной лит–ры. – 1960. – Т.8 – С. 383–457.
141. *Манн Томас*. Об одной главе из “Будденброков”: Пер. с нем. // Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Гос. изд–во художественной лит–ры. – 1960. – Т.9 – С. 192–199.
142. *Манн Томас*. Об учении Шпенглера: Пер. с нем. // Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Гос. изд–во художествен. лит–ры. – 1960. – Т.9 – С. 610–620.
143. *Манн Томас*. Памяти Лессинга: Пер. с нем. // Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Гос. изд–во художественной лит–ры. – 1961. – Т.10 – С. 7–14.
144. *Манн Томас*. По поводу “Королевского высочества”: Пер. с нем. // Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Гос. изд–во художественной лит–ры. – 1960. – Т.9 – С. 31–37.

145. *Манн Томас*. Путешествие по морю с Дон Кихотон: Пер. с нем. // Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Гос. изд–во художественной лит–ры. – 1961. – Т.10 – С. 174–229.
146. *Манн Томас*. Путь Гёте как писателя: Пер. с нем. // Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Гос. изд–во художественной лит–ры. – 1961. – Т.10 – С. 73–102.
147. *Манн Томас*. Признания авантюриста Феликса Круля: Пер. с нем. // Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Гос. изд–во художественной лит–ры. – 1960. – Т.6 – С. 267–659.
148. *Манн Томас*. Слово о Чехове: Пер. с нем. // Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Гос. изд–во художественной лит–ры. – 1961. – Т.10 – С. 514–541.
149. *Манн Томас*. Слово о Шиллере: Пер. с нем. // Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Гос. изд–во художествен. лит–ры. – 1961. – Т.10 – С. 541–621.
150. *Манн Томас*. Смерть в Венеции: Пер. с нем. // Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Гос. изд–во художественной лит–ры. – 1960. – Т.7 – С. 448 –529.
151. *Манн Томас*. Страдания и величие Рихарда Вагнера: Пер. с нем. // Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Гос. изд–во художественной лит–ры. – 1961. – Т.10 – С. 102–174.
152. *Манн Томас*. Тонио Крёгер: Пер. с нем. // Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Гос. изд–во художественной лит–ры. – 1960. – Т.7 – С. 194–260.
153. *Манн Томас*. Тристан: Пер. с нем. // Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Гос. изд–во художественной лит–ры. – 1960. – Т.7 – С. 123–168.
154. *Манн Томас*. Философия Ницше в свете нашего опыта: Пер. с нем. // Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Гос. изд–во художественной лит–ры. – 1961. – Т.10 – С. 346–392.

155. *Манн Томас*. Художник и общество: Пер. с нем. // Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Гос. изд–во художествен. лит–ры. – 1961. – Т.10 – С. 473–488.
156. *Манн Томас*. Эротика Микеланджело: Пер. с нем. // Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Гос. изд–во художественной лит–ры. – 1961. – Т.10 – С. 456–468.
157. *Манн Томас*. Фрейд и будущее: Пер. с нем. С.К.Апта // Иностранная литература. – 1996. – № 6. – С. 22–39.
158. *Манн Томас*. Художник и общество. Ст. и письма: Пер. с нем. – М.: Радуга, 1986. – 438 с.
159. *Манн Томас*. О немцах и евреях: Ст., речи, письма, дневники / Сост. Л.Дымерская–Цигельман, Е.Фрадкина; Пер. с нем. Е.Фрадкиной. – Иерусалим.: Б–ка – Алия, 1990. – 489 с.
160. *Манн–Боргезе Элизабет*. В зеркале Томаса Манна // Литературная газета. – 18–24 апреля 2001. – № 16. – С. 5–6.
161. *Маньковская Н.Б.* “Париж со змеями”. Введение в эстетику постмодернизма. – М.: ИФ РАН, 1995. – 222 с.
162. *Маньковская Н.Б.* Саморефлексия неклассической эстетики // Эстетика на переломе культурных традиций. – М.: ИФ РАН, 2002. – С.5–25.
163. *Маритен Ж.* Ответственность художника // Самосознание культуры и искусства XX века. Западная Европа и США. – М.– СПб: Университетская книга. – 2000. – С. 247–289.
164. *Маркс К., Энгельс Ф*. Сочинения. – М .: Госполитиздат. – 1959. – Т.13 – 710 с.
165. *Маркузе Г.* Разум и революция: Гегель и становление социальной теории: Пер. с англ. – СПб.: Владимир Даль, 2000. – 540 с.

166. *Маркузе Г.* Эрос и цивилизация: Философское исследование учения Фрейда: Пер. с англ. – К.: Гос. б–ка Украины для юношества,1995.– 314с.

167. *Матчук А*. Підтекст у літературі ХХ століття // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство: Зб. наук. пр. – Рівне – 2001. – Вип. Х. – С. 51–57.

168. *Мейлах Б.С.* Биография как методологическая проблема // Человек науки. – М.: ,1974. – С. 117–129.

169. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. – М.: Изд. фирма “Восточная лит–ра” РАН: “Языки русской культуры”, 1995. – 406 с.

170. *Мелетинский Е.М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. – М.: Наука, 1986. – 318 с.

171. *Мелетинский Е.М.* О литературных архетипах. – М.: РГГУ, 1994. – 134 с.

172. *Мень А.В.* Культура и духовное восхождение. – М.: Искусство, 1992. – 495 с.

173. *Мень А.В.* Мировая духовная культура. Христианство. Церковь. – М.: Фонд им. А.Меня, 1995. – 671 с.

174. *Мифологический* словарь / Сост. Мелетинский Е.М. – М.: БРЭ, ЛАДА–МАКОМ, 1992. – 572 с.

175. *Михайлов А.В.* Выдающийся музыкальный критик // Теодор В. Адорно. Избранное: Социология музыки. – М.–СПб.: Университетская книга. – 1998. – С. 281–290.

176. *Михайлов А.В.* Концепция произведения искусства у Теодора Адорно // Теодор В.Адорно. Избранное: Социология музыки. – М.–СПб.: Университетская книга. – 1998. – С. 290–371.

177. *Михайлов А.В*. Музыкальная социология: Адорно и после Адорно // Теодор В. Адорно. Избранное: Социология музыки. – М. – СПб.: Университетская книга. – 1998. – С. 371–412.

178. *Михайлов А.В*. Языки культуры. – М.: Язык русской культуры, 1997. – 909 с.

179. *Молчанов В*. Pro и contra “контркультуры” // Вопросы литературы. – 1973. – № 1. – С. 12–27.

180. *Морально–этические* проблемы творчества / Л.Т.Левчук, А.С.Канар–ский, Л.С.Горбатова и др. – К.: Вища школа, 1981. – 184 с.

181. *Мотылёва Т.Л.* Томас Манн и русская литература. – М.: Знание, 1975. – 64 с.

182. *Музыкальная* эстетика Германии XIX века: Сб. переводов в 2 т. / Составление А.В. Михайлова, В.П. Шестакова. – М.: Музыка, 1981. – Т.1. – 414 с.

183. *Мукаржовский Я.* Исследования по эстетике и теории искусства: Пер. с чешского – М.: Искусство, 1994. – 606 с.

184. *Муляр В.І.* Проблема становлення особистості в системі “індивід – суспільство” (філософсько–культурологічний аналіз): Автореф. дис. д–ра. філос. наук: 09.00.03 / Дніпропетр. держ. ун–т. – Дніпропетровськ, 1999. – 30 с.

185. *Никонова С.Б.* Постструктуралистическое литературоведение и проблема творчества // Эстетика сегодня: состояние, перспективы. Материалы научной конференции (20–21 октября 1999 г.). – СПб.: Санкт–Петербургское философское общество. – 1999. – С. 55–57.

186. *Никонова С.Б.* Чтение как этический акт: этические аспекты декон–струкции // Этическое и эстетическое: 40 лет спустя. Материалы научной конференции (26–27 сентября 2000 г.). – СПб.: Санкт–Петербургское философское общество. – 2000. – С. 108–112.

187. *Ницше Ф.* Антихристианин // Сумерки Богов. – М.: Политиздат. – 1989. – С. 17–94.

188. *Ницше Ф.* Сочинения: В 2 т.: Пер. с нем. Я.Бермана / Сост., ред., вступ. ст. и прим. К.А.Свасьяна. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1. – 832 с.

189. *Ницше Ф.* Сочинения: В 2 т.: Пер. с нем. – М.: Мысль, 1990. – Т. 2. – 829 с.

190. *Оніщенко О.І.* Художня творчість в контексті гуманітарного знання: Автореф. дис. д–ра філос. наук: 09.00.08 / Ін–т філос. ім. Г.С. Сковороди НАНУ. – К., 2002. – 35 с.

191. *Ортега–и–Гассет Х.* Дегуманизация искусства. – М.: Радуга, 1991.– 638 с.

192. *Ортега–и–Гассет Х.* Избранные труды. – М.: Весь Мир, 2000. – 701 с.

193. *Паласюк М.І.* Ідеї німецького романтизму в українській духовній культурі: Автореф. дис. канд. філос. наук: 09.00.05 / Львів. нац. ун–т. ім. І.Франка. – Львів., 2001. – 21 с.

194. *Панченко В.І.* Мистецтво в контексті культури. – К.: ТОВ. “Міжнар. фін. агенція”, 1998. – 191 с.

195. *Поліщук Я.О.* Естетика міфу і міфологічний горизонт раннього українського модернізму: Автореф. дис. д–ра філол. наук: 10.01.01; 10.01.06 / НАН України. Ін–т л–ри ім. Т.Г.Шевченка. – К., 2000. – 32 с.

196. *Проблема* интеграции философских культур в свете компаративист–ского подхода // Материалы межвуз. науч. конф., 25–26 апреля 1996., Санкт–Петербург / Сост. и отв. ред. А.С. Колесников. – СПб.: С–Петерб. гос. ун–т., 1996. – 149 с.

197. *Проблемы* художественного творчества: Критический анализ / Ред. М.Ф. Овсянников. – М.: Наука, 1975. – 368 с.

198. *Пюра І.В.* Біографічний міф митця початку ХХ століття в романі “Доктор Фаустус” Т.Манна: Автореф. дис. канд. мистецтвознавства:

17.00.01 / Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. – К., 2003. – 15 с.

199. *Пюра И.* Томас Манн и его “апокалипсис современной культуры” // Київське музикознавство. – 1998. – Вип. І. – С. 203–211.
200. *Рациональность* как предмет философского исследования: Сб ст. / Отв. ред. Б.И.Пружинин, В.С.Швырёв. – М.: ИФРАН, 1995. – 224 с.
201. *Ритуально–міфологічний* підхід до інтерпретації тексту: Зб. наук. праць. – К.: ІЗИН, 1998. – 334 с.
202. *Розанова М.С.* Философия и литература: сравнение европейской и американской традиции // Рабочие тетради по компаративистике. Гуманитарные науки, философия и компаративистика. – СПб. – 2003. – С. 99–103.
203. *Россия* и Германия: Сборник / ред. Б.М. Туполев. – М.: Наука, 2001. – 293 с.
204. *Руднев В.П.* Морфология реальности: Исследование по “философии текста”. – М.: Гнозис, 1996. – 207 с.
205. *Руднев В.П.* Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1997. – 384 с.
206. *Русакова А.В*. Томас Манн в поисках нового гуманизма. – Л.: Изд–во Ленингр. ун–та., 1969. – 159 с.
207. *Русакова А.В.* Томас Манн и его роман “Доктор Фаустус”. – М.: Высш. школа, 1976. – 93 с.
208. *Самосознание* культуры и искусства XX века. Западная Европа и США. – М.– СПб: Университетская книга, 2000. – 640 с.
209. *Скальська Д.М.* Естетичні виміри філософсько–антропологічних вчень XX століття. – Івано–Франківськ: Факел, 2003. – 231 с.
210. *Современная* зарубежная философия: проблемы трансформации на рубеже XX–XXI веков // Материалы межвуз. науч. конф., 24–25 окт. 1996., Санкт–Петербург / Сост. и отв. ред. А.С. Колесников. – СПб.: С–Петерб. гос. ун–т., 1996. – 105 с.

211. *Соловьёв Э.Ю*. Прошлое толкует нас: Очерки по истории философии и культуры. – М.: Политиздат, 1991. – 430 с.

212. *Соловьёва Г.Г.* Негативная диалектика. – Алма–Ата, 1990. – 378 с.

213. *Стоян С.П.* Міфологічна традиція в літературній творчості ХХ століття: Автореф. дис. канд. філос. наук: 09.00.08 / Київ. нац. ун–т. ім. Т.Шевченка. – К., 2002. – 14 с.

214. *Сумерки* Богов: Сборник / Ф. Ницше, З. Фрейд, Э. Фромм и др. – М.: Политиздат, 1989. – 396 с.

215. *Сучков Б.* Роман – миф / Вступ. Статья // Манн Томас. Иосиф и его братья: В 2 т.: Пер. с нем. – М.: “Художественная литература”. – 1968. – Т.1. – С. 3–32.

216. *Тарасова Е.А., Плауман Я.М*. История немецкой литературы: Учеб. пособие. – Благовещенск: Изд–во БГПУ, 2002. – 117 с.

217. *Татаркевич В.* Історія шести понять: Пер. з польск. – К.: Юніверс, 2001. – 386 с.

218. *Томас* Манн. Письма: Пер. с нем. – М.: Наука. – 1975. – 463 с.

219. *Усов Д.В.* Міфологізація свідомості в сучасному суспільстві: Автореф. дис. канд. філос. наук: 09.00.03 / Ін–т філос. ім. Г.С.Сковороди НАН України. – К., 2002. – 19 с.

220. *Фёдоров А.А*. Томас Манн: Время шедевров. – М.: Изд–во МГУ, 1981. – 335 с.

221. *Фесенко Г.Г.* Ідентифікація суб’єкта в історичній культурології: Автореф. дис. канд. філос. наук: 09.00.04 / Харк. нац. ун–т ім. В.Н.Каразіна. – Х., 2001. – 20 с.

222. *Филиппов С.М*. Музыкально–эстетические взгляды г.Кречмара: (К истории формирования идей и принципов муз. герменевтики): Автореф. дис. канд. филос. наук: 09.00.04 / Рос. ин–т искусствознания. – М., 1994. – 23 с.

223. *Философия* и музыка. – Саратов, 1975. – 98 с.

224. *Філософія*: Світ людини. Курс лекцій: Навч. Посібник / В.Г. Табачковський, М.О. Булатов, Н.В. Хамітов та ін. – К.: Либідь, 2003. – 432 с.

225. *Філософський* енциклопедичний словник. – К.: Абріс, 2002. – 742 с.

226. *Хабермас Ю.* Модерн – незавершённый проект // Вопросы философии. – 1992. – № 4. – С. 40–51.

227. *Хайдеггер М.* Европейский нигилизм // Время и бытие: статьи и выступления: Пер. с нем. – М.: Республика, 1993. – 447 с.

228. *Холопов Ю.Н.* Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века // Эстетика на переломе культурных традиций. – М.: Ин–т филос. РАН. – 2002. – С. 132–148.

229. *Хома О.І.* Модерна та постмодерна перспективи в філософії культури: Автореф. дис. д–ра філос. наук: 09.00.04 / Ін–т філос. ім.. Г.С. Сковороди НАНУ. – К., 1999. – 34 с.

230. *Хоркхаймер М., Адорно Т.* Диалектика просвещения: Философские фрагменты: Пер с нем. – М.: Медиум, 1997. – 311 с.

231. *Цвейг С.* Казанова; Фридрих Ницше; Зигмунд Фрейд: Пер. с нем. – М.: Интерпракс, 1990. – 254 с.

232. *Чхартишвили Г.* Писатель и самоубийство. Изд. 2–е. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 576 с.

233. *Шевцова А.Н.* Національний характер як предмет соціально–філософського аналізу: Автореф. дис. д–ра філос. наук: 09.00.03 / Київ. нац. ун–т ім. Т.Шевченка. – К., 1999. – 35 с.

234. *Шевченко Е.Н*. Проблема искусства в романах Клауса Манна 30–х годов: Автореф. дис. канд. филол. наук: 10.01.05. / Нижегород. гос. пед ин–т им. А.М. Горького. – .Новгород, 1993. – 23 с.

235. *Шеллинг Ф.В*. Философия искусства: Пер. с нем. / Под общ. ред. М.Ф.Овсянникова; примеч. А.В. Михайлова. – СПб.: Алетея: Универси–тетская книга, 1996. – 495 с.

236. *Шестаков В.* Мифология XX века: Критика теории и практики буржуазной “массовой культуры”. – М.: Искусство, 1988. – 224 с.
237. *Шопенгауер А*. Мир как воля и представление: Пер. с нем. – М.: Наука, 1992. – 498 с.
238. *Шопенгауэр А*. Избранные произведения: Пер. с нем. – М.: Просвещение, 1993. – 477 с.
239. *Шпенглер О.* Закат Европы: Пер. с нем. – Новосибирск: Наука, 1993. – 584 с.
240. *Штейн А.Л.* История немецкой литературы: Учебник для высш. шк. – М.: Ин–т иностр. яз., 1999. – 141 с.
241. *Шульган О.Л.* Естетико–психологічний потенціал ідентифікації: Автореф. дис. канд. філос. наук: 09.00.08 / Київ. нац. ун–т. ім. Т.Шевченка. – К., 2001. – 17 с.
242. *Элиаде М.* Аспекты мифа: Пер. рум. – М.: Академический проект, 2001. – 240 с.
243. *Элиаде М.* Мефистофель и андрогин: Пер. с рум. – М.: Алетейя, 1998. – 114 с.
244. *Элиаде М.* Под тенью лилии: Пер. с рум. – М.: Энигма, 1996. – 855 с.
245. *Эстетика* на переломе культурных традиций. – М.: ИФРАН. – 2002. – 237 с.
246. *Эстетические* исследования: Методы и критерии: Сб. статей / Отв. ред. К.М. Долгов. – М.: ИФРАН, 1996. – 234 с.
247. *Ясперс К.* Ницше и христианство: Пер. с нем. – М.: Медиум, 1994. – 113 с.
248. *Ясперс К.* Смысл и назначение истории: Пер. с нем. – М.: Республика, 1994. – 527 с.
249. *Borchmeyer Dieter*. Zurük zum Anfang aller dinge.// Thomas Mann Yahrbuch. Band 11. – 1998. – S. 9–31.

250. *Ette Wolfram*. Freiheit zum Ursprung. Mythos und Mythoskritik in Thomas Manns Josephstetralogie. – Königshausen & Neumann, 2002. – 371 s.
251. *Freytag Regula, Giernalczyk Thomas*. Geschlecht und Suizidalität. – Vandenhoeck & Ruprecht, 2001. – 160 s.
252. *Friedemann W.* Joseph – Biblische Gestalt und literarische Figur. Thomas Manns Beitrag zur Bibelexegese. – Golka Calwer, 2002. – 482 s.
253. *Goll Thomas.* Die Deutschen und Thomas Mann. – Nomos, 2000. – 154 s.
254. *Hamm Ingrid.* Politische Kommunikation in der Informationsgesellschaft. – Bertelsmann Stiftung, 1997. – 612 s.
255. *Härle Gerhard.* Männerweiblichkeit. Zur Homosexualität bei Klaus und Thomas Mann. – Philo Verlagsges, 2002. – 201 s.
256. *Harpprecht Klaus*. Thomas Mann: Eine Biographie. – Hamburg: Rowohlt, 1995. – 2253 s.
257. *Hübner Kurt.* Höllenfahrt. Versuch einer Deutung von Thomas Manns Vorspiel zu seinen Josephs – Romanen // Thomas Mann Yahrbuch. – Band 11. – 1998. – S. 73–91.
258. *Kurzke Hermann.* Thomas Mann: Das Leben als Kunstwerk: Eine Biographie. – Munchen: Beck, 2000. – 671 s.
259. *Mann Erika.* Das letzte Jahr. – S. Fischer Verlag, 1956. – 226 s.
260. *Mann Klaus.* Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht. – S. Fischer Verlag, 1953. – 560 s.
261. *Mann Monika.* Vergangenes und Gegenwärtiges. – Erinnerungen Rowohlt Tb., 2001. – 734 s.
262. *Mann Thomas.* Briefe. Bd. I: 1889 – 1936; Bd. II: 1936 – 1947; Bd. III: 1948 – 1955. Herausgegeben von Erika Mann. – Berlin und Weimar: Aufbau–Verlag, 1965–1968.

263. *Mann Thomas.* Gesamelte Werke. – Berlin und Weimar: Aufbau–Verlag, 1955. – 389 s.
264. *Mann Thomas.* Gesammelte Werke. – Berlin, 1956, Bd. 11. – 201 s.
265. *Mann Viktor.* Wir waren fünf. Konstanz. – Südverlag, 1949. – 609 s.
266. *Prater Donald A.* Thomas Mann. A life. – Oxford University Press, 1995. – 703 s.
267. *Prater Donald A.* Thomas Mann. Deutscher und Weltbürger. Eine Biographie. – München: Hanser Verlag, 1995. – 319 s.
268. *Pütz Peter.* Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann. Zum Problem des ästhetischen Perspektivismus in der Moderne. – 1987. – 437 s.
269. *Reich–Ranicki M.* Sieben Wegbereiter. Schriftsteller des Zwanzigsten Jahrhunderts. – Stuttgart – München: Deutsche Verlags–Anstalt, 2002.– 298 s.
270. *Thomas* Mann Yahrbuch. – Band 11. – 1998. – 279 s.
271. *Thomas* Mann Yahrbuch. – Band 14. – 2001. – 302 s.
272. *Thomas* Mann. 1875–1975: Ausstellung der Universitatsbibliothek Dusseldorf im Goethe–Museum Dusseldorf, 16.5.–17.8.1975: Materialien Red.: Volkmar Hansen, Margot Ulrich. – Dusseldorf, 1975. – 75 s.
273. *Zeder Franz.* Thomas Mann in Osterreich / Franz Zeder. – 1.Aufl. – Siegen: B0schen, 2001. – 382 s.