

---

*Д.М. Скринник-Миська,  
аспірантка Львівського національного університету ім. І.Франка*

## **ФІЛОСОФСЬКА (ПСИХОАНАЛІЗ) ТА ХУДОЖНЯ (МОДЕРН) ІНТЕРПРЕТАЦІЯ БУТТЯ ЛЮДИНИ: ПАРАЛЕЛІ І КОЛІЗІЇ**

Серед багатьох проблем нашої доби у фокусі сучасної філософії постає питання людської цілераціональності, а точніше, домінування раціонально-розсудкового підходу щодо прийняття індивідом екзистенціальних рішень. Наслідком такого підходу є інструменталістське ставлення індивіда до Іншого, дегуманізація людини в цілому. Вперше ґрунтовне осмислення цієї проблеми та усвідомлення можливих наслідків такого однобокого ставлення до світу у західноєвропейській філософській думці відбувається у кінці ХІХ – на початку ХХ ст. Сучасна культурна ситуація демонструє слухність та актуальність цих застережень. Процес переоцінки цінностей не завершений і досі. Він стосується також і українського культурного простору – формування світогляду, відмінного від класичної раціональної моделі, а саме – його антропологічний вимір. Аналіз проблеми здійснюється через призму образотворчого мистецтва, позаяк воно, на відміну від філософії, не поділяє буття на фрагменти, а експлікує цілісне світобачення через художній образ. Вплив психоаналізу на формування нового погляду на людину розглядає Я.Поліщук (“Міфологічний горизонт українського модернізму”) [6]. Теми нового образу людини у мистецтві модерну торкається Ю.Бірюльов (“Мистецтво львівської сецесії”) [1]. Своєрідний антропологічний зріз на прикладах мистецтва європейського модерну спостерігається у Г.Фар-Беккера (“Мистецтво модерну”) [8].

Розчарування у всемогутності й пізнавальній здатності розуму на зламі ХІХ–ХХ ст., викликане, передусім, відкриттями у фізиці та, по суті, сенсаційним відкриттям впливу сфери несвідомого на творчу діяльність людини і її поведінку, викликало в інтелектуальної еліти сумнів і навіть зневіру в доцільності людської цілераціональності. Не випадково стан інтелектуально-духовного життя Європи кінця ХІХ ст. Ф.Ніцше назвав кризою європейської культури, а її означником – нігілізм [Цит. за: 3, 56]. Переконавання у другорядності інтелекту й пізнання ставили під сумнів і парадигму адекватного відображення людиною навколишнього світу, і здатність розуму проникнути в суб’єктивний світ індивіда. Тому закономірно, що на межі століть у європейській думці з’являються численні теорії особистості, характерною ознакою котрих стає наголос на відчуженні людини від самої себе, на роздвоєності її природи.

Одним з найбільш значущих явищ інтелектуального життя стало психоаналітичне вчення З.Фрейда (1856–1939), що переносило пізнання на внутрішню сутність людини. Фрейд інтерпретував людину, передусім, як біологічну систему, істоту, якою керують нерозпізнані мотиви, потреби та інстинкти (потяги), особливі психосексуальні переживання, що “запрограмовуються” в ранньому дитинстві. Такий підхід до людини спричинив нову інтерпретацію процесу творчості і творчої особистості і викликав появу філософсько-естетичних теорій, котрі надають митцям надзвичайні “повноваження” – бути єдиними, хто здатний осягнути істину. В добу модерну вони не лише творять власні міфи, а й за допомогою мистецтва перетворюють дійсність. Тема видатної особистості, що в філософії Ніцше трансформувалася в “надлюдину”, втілилася в образотворчому мистецтві в образ людини природної. Сюди ж слід додати концепт Фрейда щодо ідеалізації первісної спільноти. У такий спосіб, на нашу думку, здійснюється пошук внутрішньо цілісної людини, позбавленої суперечності (“Id”–“Super Ego”). Таку цілісність має міфологічний герой. У цьому ми вбачаємо одну з причин популярності міфу як сюжетного джерела, а також активізації інтересу до національного епосу.

Психоаналітична теорія пропонує розщеплення людської особистості за тричленною схемою: воно (Id), Я (Ego), та над-Я (Super-Ego). Перший елемент схеми ілюстрував найпримітивнішу сутність людини, котра охоплює все вроджене, підпорядковане потягам (зокрема принципу задоволення), що не знало впливу соціуму. Ця сутність, як правило, пригнічена пізнішими “нашаруваннями” Я та над-Я.

Свідоме Я (Ego) підпорядковується реальності: воно забезпечує адаптацію людини до середовища. Складність Я полягає в тому, що воно змушене бути посередником між глибинними реакціями організму та реакціями зовнішнього середовища, а у випадку їх конфлікту – оптимальне узгодження цих реакцій.

Особливого значення Фройд надавав над-Я, що відповідає за моральні та релігійні почуття, виступає своєрідною інстанцією контролю та покарання. Якщо Id має генетичну визначеність, а Я є продуктом індивідуального досвіду людини, то Super-Ego являє собою продукт впливів, що походять від суспільного оточення. Цей рівень, на думку Фройда, оформлюється в ранньому дитинстві й залишається незмінним протягом всього життя людини. Усі три рівня тісно пов'язані між собою.

Трикомпонентна модель особистості давала можливість Фройд вивчати як відносно автономні ділянки сфери підсвідомого та первісні інстинкти. Водночас така модель наочно ілюструвала розчленованість людської істоти, а також зміщення центру тяжіння її зі свідомості, розуму, інтелекту на сферу підсвідомого.

Фройд, з одного боку, постулює наявність природного, біологічного у внутрішньому світі людини; з іншого, – розглядає культурно-цивілізаційний чинник як протилежність її первинної психічної природи. Таким чином, кожна людина фактично є “ворогом культури” [10, 431].

Згідно з Фройдом, людина була щасливою, коли ще не інтегрувала у соціум. Могутню життєву силу людини, її вітальну енергію Фройд позначає як Ерос. Особливе тяжіння до знищення інших або й до самознищення вчений вбачає у символі Танатоса. Взаємодією і протидією двох чинників – Ероса і Танатоса Фройд пояснює феномен людського життя. У широкому розумінні така взаємодія зумовлює культурний розвиток людства. Мотиви Еросу і Танатосу в мистецтві та літературі модерну досить популярні. Вони знайшли відображення в темах, пов'язаних з проявами індивідуального несвідомого: чуттєве кохання, заборонене кохання, синівський бунт проти батька, зв'язок кохання та смерті, переосмислення людського тіла (зокрема, жіночого), новий образ жінки, розуміння сутності людини як поєднання жіночого та чоловічого начал в одній істоті.

Надзвичайно популярним в добу нового стилю стає мотив поцілунку (П.Беренс, 1898; П.Пікассо, 1900; Е.Мунк, 1902; Г.Клімт, 1909; О.Бенуа, 1906; Ф.Кричевський, 1927). Тема прояву кохання з акцентом на еротичному началі надзвичайно широко втілювалась у творчості Г. Клімта (його називали художником Еросу) – “Даная” (1907–1908), “Подруги” (1916), “Леда” (1917), “Адам і Єва” (1917–1918).

Художники модерну часто зображують юних героїв. Їх цікавить пробудження почуттів, становлення життєвих сил. Ця тема переважно розглядається не в духовному аспекті, а, швидше, у фізіологічному (Беклін, “Юнак та дівчина посеред квітів” (1866); Ходлер, “Весна”, (1901); “Юнак, здивований жінками” (1903)) [7, 173]. Особливої уваги в добу модерну заслуговує тема Едіпового бунту. Так, австрійський дослідник сецесії К.Е. Шорске явище віденського модерну інтерпретує як повстання молодих проти культури батьків. Еквівалентом цієї теми в образотворчому мистецтві він називає Клімтового “Тезея та Мінотавра” (1898).

Цікавий пласт сюжетів пов'язаний з темою єдності кохання та смерті (Еросу й Танатосу). В сюжетах цього плану художники часто звертаються до міфологічних персонажів, що втамовують свою пристрасть такою дією, в якій змішалися кохання і смерть, кохання і кров. Однак у світлі вчення Фройда вони набувають нового смислу. Так, Клімт використовує класичні символи як метафоричний засіб вивільнення інстинкту, особливо еротичного життя. Клімт, в творчості котрого ця тема виявлена чи не

найяскравіше з усіх модерністів, звернувся до образу жінки як до чуттєвого створіння, розкриваючи весь її потенціал утіх і страждання, життя і смерті. (“Кров риби”, “Водяні змії”). Деякі з кращих його картин стосуються теми кастрації, алегорією якої традиційно є відтинання голови. Іродіада, Даліла, Юдит, Саломея – улюблені образи *fin de siècle* (О.Бердслі, Ф.Штук, Корінт, Г.Моро) [9, 201].

Модерн приніс нове бачення образу жінки: вона постає втіленням невідомих стихійних інстинктів, що непідвладні розуму, тому він не лише еротичний, а й загрозливий: “жінка-зло”, що ковтає чоловіка, *Femme fatale*, Юдита, що вбиває, жінка-вампір, жінка як втілення гріха, спокусниця-Саломея. Є у модерні й образ самовідданої жінки-мучениці або люблячої матері, що виношує дитину, але акценти з пафосу материнства зміщуються у бік Еросу – жінка, обтяжена материнством – таємниця, в якій до часу прихована пристрасть [8, 18]. У літературі модерну цей страх перед протилежною статтю у своїй творчості сформулював Ю.А. Стріндберг: життя є одвічною боротьбою двох статей, переможницями у якій завдяки численним підступам і обманам виступають жінки. На місце морального почуття гріха приходять відчуття страху перед іншою статтю. Це актуалізує тему поєднання кохання та смерті. Символом жіночності та чуттєвості виступає довге жіноче волосся, що стає своєрідним лейтмотивом модерну.

Екстраполюючи цю тему на українське мистецьке життя, зазначимо, що еротичний акцент модерну не оприявнився такою мірою, як у країнах Європи. Традиційно для українського мистецтва за образами жінки – Матері та Дівчини – закріпилися смисли відповідно до Матері-Батьківщини та Батьківщини, що потребує захисту. Крім того, образ Матері для української культури пов’язувався з берегинею-заступницею роду, а образ дівчини – з моральною чистотою. Таке сприйняття надзвичайно глибоко вкорінене у колективній свідомості і на зламі століть для української спільноти було значущим. Можна говорити про певні нові риси, що виявилися у жіночих образах, спільні з європейським модерном, та все ж морально-етичний план домінує.

Незважаючи на захоплення європейського мистецтва образами Єви, Саломеї, Юдити, що наявні фактично в усіх країнах, де панував модерн, в Україні ця тема залишилась поза увагою митців. Однак О.Новаківському вдалося створити новий для українського мистецтва образ жінки як істоти чуттєвої. Незбагненність, таємничість жіночої природи присутня в працях Новаківського як натяк. Як і в цілому у своїй творчості, він передає ідею не стільки через зображення, скільки через пластику лінії та напругою кольору (численні портрети дружини, “Портрет Г.Голубовської” (1930), “Русалка” 30-ті роки). Дуже близьким до нового тлумачення жіночої сутності у західноєвропейському мистецтві, на нашу думку, є образ Дзвінки, створений Новаківським під час роботи над темою Довбуша. Хоча відчуття загрози тут впливає не стільки з жіночої сутності, скільки з контексту, в якому виступає героїня – картина містить символічні натяки на подальшу долю Довбуша (загибель опосередковано спричинена коханням до Дзвінки), все ж напрошуються певні аналогії з образами Юдити чи Єви. Відчуття прихованої небезпеки підсилює контрастна насичена кольорова гама, де колір – не характерна ознака предмета, а певний кольоровий еквівалент драматичного почуття. Гнучка лінія, що утворює зображення, не лише творить форму, а й підкреслює емоції, викликані кольором.

Серед живописних творів чи не єдиним на таку тематику (крім “Любові” Ф.Кричевського з триптиха “Життя” (1925–1927), в котрому домінує не еротичний, а ціннісно-етичний наголос), є праці О.Новаківського, присвячені Леді, що, за Плутархом, – втілення ночі, матір зоряних богів (“Леда класична” (1924), дві “Леди модерні” (1929) та багато їх варіацій), а також його начерк до композиції “Еротичний екстаз” (20-ті роки). Хоча тема Леди нав’язана Мікеланджело, жіночі образи якого важко назвати жіночними, її тлумачення Новаківським в усіх варіантах цілком відповідало духу часу [5, 26]. Характерно, що для підкреслення пластики й напруги Новаківський деформує

анатомічний рисунок (зв'язок з експресіонізмом) і лінія, таким чином, підсилює враження напруги, динамічності, неспокою, виражених кольором.

Про внесок у переосмислення образу жінки як істоти чуттєвої в українській художній традиції можна говорити, маючи на увазі творчість О.Мурашка. Навчаючись у майстерні І.Рєпіна (1844–1930), художник засвоїв реалістичні основи малярства. Однак, перебування у Франції та Німеччині позначилося на творчості майстра не лише в імпресіоністичному тлумаченні природи, символістському навантаженні кольору, а й у переосмисленні художником образів, до яких він звертався у своїй творчості, зокрема, й образу жінки. Найкраще ці зміни простежуються у портретному жанрі. Якщо до відвідин Парижу та Мюнхена (1901–1903) його портрети цілком вписувалися у систему реалістичної інтерпретації дійсності – портрет художника Миколи Петрова (1898), портрет Олени Мурашко (1899), портрет Ольги Нестерової (1900) (відчутний вплив російської реалістичної школи, зокрема, В.Серова), – то під час і після поїздки відбуваються зміни як у ставленні до кольору, так і у світоглядному тлумаченні образу. Жіночі образи, створені Мурашком до мандрівки за кордон, позначені глибоким психологізмом, намаганням розкрити особистість способом, властивим для реалістичного мистецтва. Натомість, для жіночих портретів, написаних в Європі та після повернення, смисловий акцент зміщується на чуттєвий план. Хоча він присутній як тонкий нюанс і виступає поряд з психологізмом, а також у загалом реалістичному тлумаченні натури, все ж неможливо не помітити підкресленої жіночності, чуттєвості його образів. Художник з надзвичайним смаком досягає цього відчуття за рахунок ракурсу моделі, оголеного плеча чи кисті руки, підсилення кольорової інтонації (перехід від стриманої сріблястої гами “реалістичного” періоду до насиченої, яскравої “символічного”): “Жінка в чорному”, (1917); “Жінка з квітами”, (1918), “Дівчина в червоному капелюсі”, (1903); “На вулицях Парижу” (1903).

Згадаємо також працю Мурашка “Благовіщення” (1909), в якій релігійна тема відходить на задній план, поступаючись місцем суто живописній проблематиці. Образ Марії витлумачений Мурашком нетрадиційно: вона асоціюється з простою селянкою – за роботою, в селянській хаті, у властивому для неї інтер'єрі. Закономірно для класичної художньої традиції в образі Богородиці художники прагнули відмежувати образ Марії від її жіночої тілесної сутності, в такий спосіб підкреслюючи її святість. Однак у модерні у зв'язку з відкриттями психоаналізу та поглибленням індивідуалізму на перший план виходить саме тілесна людська сутність і це знаходить відображення навіть в релігійних сюжетах. Марія з “Благовіщення” Мурашка, крім того, що вона зображена простою українською селянкою, – показана з боку її людської сутності: про це свідчить реалістичне тлумачення образу як конкретного, а не збірно-ідеального. Причому, акцент цього образу зміщений у бік тілесного, швидкоплинного: образ Марії надзвичайно жіночний, це враження підсилюють розплетені коси, проста біла сорочка, що сповзла на плече, грація постави; плинність, миттєвість моменту підкреслює імпресіоністичне тлумачення освітлення тераси.

В Україні релігійне малярство мало глибокі традиції й таке тлумачення сюжету було новаторським для українського світосприйняття, що тісно перепліталось з християнським світорозумінням. На наш погляд, тут будуть доречними певні аналогії з картиною прерафаеліта Д.Г. Росетті [2, 28] “Благовіщення” (1850). У цьому творі фактично вперше релігійна тема інтерпретувалася не через духовну сутність людини (зокрема, жінки). Хоча картина О.Мурашка була написана значно пізніше, – незважаючи на те, що модерн прийшов на українські терени із запізненням відносно європейського нового стилю – згадані аналогії свідчать про спільність світоглядних векторів та загалом про включеність України у загальноєвропейський культурний процес.

Інша актуальна тема модерну, пов'язана з різними проявами жіночої природи, – трьох періодів життя жінки – дівочтвом, материнством, старістю. Ця тема інтерпретується дослідниками як алегорія минулості світу [8, 124]. Цікаво, що минулість, невідворотність

втілюється саме в жіночому образі. На наш погляд, цей факт пов'язується з модерною інтерпретацією жінки як такої, що володіє таємницею народження, але водночас в ній прихована спорідненість зі смертю. Таке тлумачення відповідає новому сприйняттю жінки як загадкової істоти. Визначною рисою її сутності виступає суперечність – поєднання Життя й Смерті. Цей образ приваблював багатьох художників: Я.Тоороп “Три наречені” (1893), Е.Мунк “Три періоди життя жінки” (1895), Г.Клімт “Три періоди життя жінки”(1905). В українському мистецтві еротичний мотив присутній як натяк, але розвивається морально-етичний наголос. На наших теренах тему трьох віків розробляв Ф.Кричевський (“Три віки” 1913) [4, 26]. Певні аналогії з “Трьома віками” можна проводити у триптиху Кричевського “Життя”. Хоча композиція передає три періоди життя родини (“Любов”, “Сім’я”, “Повернення”), все ж таки жінка тут посідає центральне місце. У всіх трьох композиціях її постать ключова і зміна життєвих періодів відбивається, насамперед, саме на ній.

Певною мірою про відношення до теми віків жінки та різного прояву жіночої сутності в кожен період можна говорити про серію Кричевського “Катерина” (1937–1940). Хоча однозначно прочитується Шевченкова ідея, все ж художник розкриває образ не Катерини-України, але Катерини-жінки – звабливий, чистий на початку і надломлений, драматичний, але напрочуд жіночний у кінці драми.

Темою, що не знайшла відгуку в українському мистецтві, є поєднання обох статей в одній істоті, – так званому андрогіні – символі невгамовного прагнення, що у художній творчості часто постає у вигляді міфічних персонажів (Клімт, Кнопф) [8, 18]. Вчення Фрейда про владу інстинктів над людською особистістю спонукало до перегляду усталених морально-етичних цінностей та сприйняття власного тіла. Переосмислення цих проблем могло відбутися лише за сформованості поглядів на людську особистість, за умови, що спірні питання, котрі виникли в процесі засвоєння культурою системи переконань щодо даної проблеми, не дістають задовільних відповідей. Лише за таких умов відбувається розробка нової системи поглядів, що мала б зняти суперечності. У тогочасній західноєвропейській філософській думці проблематика, пов'язана з темою людської особистості, була достатньо розроблена, щоб шукати відповіді на спірні питання. Генеза української філософської думки тісно переплетена з християнським світобаченням. На нашу думку, причина такого дисбалансу у висвітленні тем, пов'язаних з переосмисленням сприйняття власного тіла та ролі інстинктів у поведінці людини (особливо Еросу), між Україною та Західною Європою полягає у недостатній розробленості теми, а отже, в неготовності сприймати нові думки в цій царині, а також у нероз'єднаності морально-етичних цінностей, сформованих на цінностях християнських, з філософським світоглядом. В тогочасному українському суспільстві ці теми не були затребуваними.

Отже, у кінці XIX – на початку XX ст. у західноєвропейській культурі формується принципово новий погляд на людину, визначальним для якого виступає домінування ірраціонального чинника у внутрішньому світі особи.

Таке домінування спонукає до переосмислення людської чуттєвості як виразника ірраціонального в людині. У зв'язку з цим мистецький модерн широко звертається до жіночих образів. Досягнення гармонії раціонального та ірраціонального чинників пов'язується у цей період з образом цілісної особи, моделлю якої виступає міфологічний герой. В українській культурі тема ірраціонального пориву інтерпретується через пошук національної самоідентичності і висловлюється через міфологеми національної культури, зокрема образ Матері-Батьківщини. Умовою цілісності індивіда виступає відчуття приналежності до рідної культури.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бірюльов Ю.О. Мистецтво львівської сецесії. – Львів, 2005.

2. *Кар де Лоранс*. Прерафаэлиты: модернизм по-английски. – М., 2002.
3. *Макаренко Г.* Музыка і філософія: Шопенгауер, Вагнер, Ніцше. – К., 2004.
4. *Мусієнко П.* Федір Григорович Кричевський. – К., 1966.
5. *Овсійчук В.А.* Олекса Новаківський. – Львів, 1998.
6. *Поліщук Я.* Міфологічний горизонт українського модернізму. – Івано-Франківськ, 2002.
7. *Сарабьянов М.* Стиль модерн. – М., 1988.
8. *Фар-Беккер Г.* Искусство модерна. – Конemann, 2004.
9. *Шорске К.Е.* Віденський Fin-de-siecle. Політика і культура. – Львів, 2003.
10. *Фрейд З.* Психология бессознательного. – М., 1990.