

сексуальність, тіло як джерело звільнення енергії. Теорія "звільнення бажань" виводить сексуальність з процесу виробництва (дискурсу, мови, бажання). Найвищою цінністю в людині проголошується потенціал, позаяк рушійна сила активності, навіть негативна, звільняє, на думку постмодерністів, від тотальності ідеологічних схем, чинить опір диктату логоцентризму. А своєрідна машинна концепція людини стосовно бажань продукує чистий, вибраний автоматично вибір, вільний від всіляких цілей.

Таким чином, ігрова свідомість сприймає культуру як симулякр і обігрує її, обумовлюючи зникнення реальності та заміну її системою симулякрів. У зв'язку з цим онтологічне розуміння естетичного смислу в якості небайдужого ставлення до світу, характерне для нової онтологічної парадигми в постмодерністському світобаченні, замінюється спокусами, бажаннями, грою з текстами, смислами, цінностями, що, пронизуючи життя, руйнують межі між ним та мистецтвом.

Традиційно прийняті естетичні категорії (гра, іронія, текст) набувають статусу загальнокультурних феноменів. Отже, новий образ культури вибудовується під впливом естетизації повсякденності, що передбачає розширення впливу естетичного на царину культури з характерною імпліцитністю етично-естетичної суперечності. А особливість проникнення естетичного в життєвий світ людини формує нове світовідчуття, пронизане такими властивими для постмодерну метафорами, як симулякр, спокуса (Ж.Бодрійяр), деструкція (Ж. Дерріда), бажання (Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі), лабіринт (У. Еко), тощо. Вибудовуючись на іронічно-ігровій настанові, вони знищують універсальність загальнолюдських цінностей, призводять до роздвоєння свідомості і виправдовують витіснення моральних смислів у світі культури.

#### Використані джерела

1. Бадью А. Делез. "Шум бытия" / Ален Бадью ; [пер. с фр. Д. Скопина]. – М. : Фонд науч. исслед. "Прагматика культуры"; Логос-Альтера, 2004. – 184 с.
2. Батай Ж. Литература и зло / Жорж Батай ; [пер. с фр. и коммент. Н. В. Бунтман и Е. Г. Домогацкой]. – М. : Изд-во МГУ, 1994. – 166 с.
3. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции / Ж. Бодрийяр // Философия эпохи постмодерна. – Минск, 1996. – Режим доступа: <http://www.rus-lib.ru/book/30/eko/02/02-1/023-052.html>.
4. Дебор Г. Общество спектакля / Ги Дебор ; [пер. с фр. М. Якубович]. – М. : Лоуо (Радек), 2000. – 183 с. – (Політика).
5. Маньковская Н. Феномен постмодернизма : худож.-эстет. ракурс / Маньковская Н. Б. – М. ; СПб. : Центр гуманитар. инициатив ; Унив. кн., 2009. – 495 с. – (Серия "Письмена времени").
6. Зюскинд П. Парфюмер. История одного убийства / П. Зюскинд ; [пер. с нем. Э. В. Ветеровой]. – СПб. : Азбука, 1999. – 298 с.

УДК 111.852:159.2.7

**Лариса Петрівна Ільчук**  
кандидат філософських наук,  
старший викладач Київського національного  
університету театру, кіно і телебачення  
імені І. К. Карпенка-Карого

### ТВОРЧА СПАДЩИНА МАРКА ШАГАЛА ЯК МІЖКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

*У статті творчу спадщину Марка Шагала – видатного живописця минулого століття – проаналізовано як міжкультурний феномен. Розкрито вплив різних культуротворчих моделей на становлення естетико-художніх засад конкретних творів митця.*

*Ключові слова: міжкультурний феномен, творчість, естетико-художні засади, зміст, образ, культуротворчі моделі.*

*In this article the creative heritage of Mark Shagal – the prominent painter of last century – is analyzed as intercultural phenomenon and is revealed the influence of different cultural and creative people on the formation aesthetic and art foundation of concreat works of painter.*

*Keywords: intercultural phenomenon, creation, heritage, aesthetic and art foundation, contents, image, cultural and creative models.*

Мета даної статті полягає у поєднанні естетико-мистецтвознавчого аналізу творчої спадщини видатного російсько-французького живописця, єврея за походженням, Марка Шагала (1887–1985) з проблемою міжкультурних зв'язків, яка виявляє специфічні стимули мистецької діяльності тієї чи іншої творчої особистості. В означеному контексті постать М.Шагала видається особливо виразною, оскільки його самобутня творчість сформувалася на перетині єврейської, російської та французької культур. При цьому сам митець демонстрував відкритість до сприймання різних національних традицій. Він

легко адаптувався до тих чи інших впливів й володів здатністю як до їх творчого використання, так і до їх авторської переробки.

Творча спадщина митця постійно знаходиться в полі зору фахівців. Завдяки науковим розвідкам Н.Апчинської, А.Каменського, В.Мальцева, А.Мухіна, Л.Хмельницької, В.Шишанова та ін. її аналіз та оцінка представлені більш-менш цілісно. Водночас усе зроблене існує або в площині "чисто" мистецтвознавчого підходу, або пов'язане з науково-методичною діяльністю працівників музею Марка Шагала у Вітебську.

Специфічний зріз у дослідженні витоків та стимулів шагалівської творчості виявив відомий німецько-ізраїлівський психоаналітик Еріх Нойман (1905–1960), котрий, досліджуючи творчість митця, впритул підійшов до того, що сьогодні можна визначити як "міжкультурний феномен". Стаття Е.Ноймана "Замітки про Марка Шагала" вперше вийшла друком в Цюриху в 1954 році, тобто в той період, коли ідея "міжкультурності" теоретично ще не сформувалася. Не можна не враховувати і те, що Е.Нойман був професійним психоаналітиком і культурологічний зріз розгляду творчості митця – якби Нойман зважився його зробити – був би "розчинений" у психоаналітичних засадах аналізу художньої творчості. До позиції Е.Ноймана ми звернемося у цій статті пізніше, а зараз необхідно підкреслити, що потенціал культурологічного та естетико-культурологічного аналізу спадщини М.Шагала ще не вичерпаний і саме на цих аспектах нами і буде зроблений наголос.

Намагаючись розглянути творчу спадщину М.Шагала в контексті феномена міжкультурності, що, на нашу думку, виокремить її (творчої спадщини – Л.І.) культурологічний та естетико-культурологічний потенціал, необхідно підкреслити активну присутність поняття "міжкультурність" у працях сучасних українських філософів та культурологів. Водночас це поняття співіснує з низкою дотичних до нього понять, зокрема "діалог", "діалогічність", "спілкування", "граничність", "втягування" культур, "полікультурність" та ін. Специфіка цих поняттєво-категоріальних модифікацій досить детально проаналізована українським культурологом В.Федем, котрий, зокрема, зазначає: "Культура поліфонічна. Вона, за висловом В.С.Біблера, представляє "втягування" всіх минулих і майбутніх культур в єдину цивілізаційну драбину, зрозуміти її можна у всезагальності, як безкінечний світ можливостей. Діалог культур актуалізує всезагальний зміст самого феномена "культура" [1, 48]. Підкреслимо, що В.Федь, – частково це зрозуміло і із змісту цитованого матеріалу, – спирається на засадничі ідеї відомого російського культуролога В.Біблера, на думку якого, "в сучасному тлумаченні діалогова сутність культури чітко простежується та актуалізується: культура є формою спілкування (діалогу) культур; культура є там, де є дві культури; культура – це граничність культур, момент взаємопочинання і взаємостановлення як культури" [2, 431].

Аналізуючи феномен "міжкультурності", В.Федь виокремлює складні стани процесу її (міжкультурності – Л.І.) реалізації, а саме: конфлікт та "творча суперечка". Ці дві константи він визначає як "іманентні чинники діалогу культур". На думку теоретика, в процесі діалогу культур особливої ваги набуває "сприйняття Іншого як справжньої цінності". Узагальнюючи позиції низки культурологів, В.Федь переконливо відтворює процес зняття конфлікту між культурами, що "вступають у діалог". На його думку, у цьому процесі важливо створити "помежову" ситуацію, при якій "толерантність до опонента" співіснує з "відстоюванням (часом жорстким та навіть жорстким відстоюванням) власної позиції" [1, 50]. У такому контексті значної ваги, вважає теоретик, і набуває "творча суперечка", що активізує потенціал культуротворення, сприяє опануванню новими ідеями чи шляхами подальшого "руху" культури.

"Творча суперечка" активно задіює змістовні можливості спілкування, яке, на нашу думку, не слід, як це подекуди роблять культурологи, ототожнювати з діалогом. Ці стани, хоча і досить близькі, все ж мають самостійні ознаки. Так, спілкування значно виразніше виявляє морально-етичні засади діалогу культур, зокрема толерантність. Загалом, поділяючи положення статті В.Федя, підкреслимо, що ми розглядаємо ситуацію "міжкультурності" як наступний етап, що формується на підґрунті діалогу культур. Усе означене формує той теоретичний простір, в межі якого може бути трансформована творча спадщина М.Шагала, процес формування якої – в якості міжкультурного феномена – зазнав і спілкування, і діалогу, і творчих суперечок, і конфліктів.

М.Шагал народився у 1887 році у Вітебську – губернському місті, яке "наприкінці XIX століття мало 57 тисяч жителів, з яких приблизно половину складали євреї" [3, 7]. Вітебськ зіграє особливу роль у світоставленні майбутнього живописця і завжди буде асоціюватися з поняттям "дім". Як зазначає відомий російський мистецтвознавець Н.Апчинська, яка протягом значного періоду досліджує творчість митця, "серед шагалівських малюнків 1910-х років є зображення людини, яка несе на собі свій дім, – образ повною мірою автопортретний. В історії світового мистецтва навряд чи знайдеться другий художник, для якого рідний дім – в найконкретнішому й найширшому смислі цього слова – мав би таке значення, як для Марка Шагала" [3, 7].

Вітебськ став і своєрідним "професійним домом" для Шагала, оскільки – хоча і недовго – він навчався в майстерні Ієгуди Пена – живописця, випускника Петербурзької академії мистецтв. У 1914 році І.Пен пише досить цікавий портрет молодого Шагала. Сьогодні у нас є змога зіставити цей портрет з шагалівським "Автопортретом", створеним у тому ж 1914 році. Обидва портрети відтворюють образ романтичної молодої людини, котра існує "над" брудною, бідною, безнадійною "звичасвістю" вітебського дитинства та юнацтва. Від 1914 року тема польоту, тема існування "над" реальністю буде постійно присутня в творчості митця. Хоча пізніше у Шагала сформується суперечливе ставлення до

свого першого вчителя, проте з майстерні І.Пена почала своє творче життя ціла низка митців, творчість яких досить яскраво репрезентувала російське образотворче мистецтво першої половини ХХ століття: М.Аксельрод, Л.Зевін, І.Чашник, С.Юдовін.

На нашу думку, і початкова художня освіта, отримана М.Шагалом у Вітебську, і перші життєві враження, пов'язані з рідним містом, сприяли в подальшому становленню двох напрямків у творчості митця, а саме: трансформація у власний живопис російських фольклорно-етнографічних традицій та втілення у живопис "кодів" єврейської культури. Можна стверджувати, що міжкультурністю позначена не тільки спадщина митця в цілому, а й творчі витоки живопису Шагала.

У 1907 році М.Шагал їде до Петербурга, намагаючись продовжити освіту. Певний час він відвідував "Рисовальну школу общества поощрения художеств", яку очолював Микола Рерих, брав уроки живопису у Льва Бакста. Отримавши матеріальну підтримку від мецената Максима Вінавера, у 1910 році Шагал їде до Парижа, де потрапляє у середовище митців, котрі намагаються виробити принципово нові естетико-художні засади живопису. В означений період у Франції досить потужний розголос вже мають "фовісти", "футуристи" та "кубофутуристи". Під час перебування в Парижі, М.Шагал захоплюється живописом Ежена Делакруа, Гюстава Курбе, Поля Гогена, Вінсента Ван-Гога, вивчає та використовує, передусім, формально-технічні прийоми "фовістів". Шагалу виявляється близькою і "кольорова революція" Матісса. Експериментами з кольорами будуть просякнуті усі періоди творчого життя митця. Саме у цей час живописець зближується з такими відомими поетами як Г.Аполлінер та Б.Сандрар. Пізніше, вже у 40-ві роки, ставши визнаним майстром, М.Шагал відтворить довгий перелік імен митців, які вразили його у 1910 році, а саме: Сезанн, Моне, Мане, Ренуар, Сьора, Ван Гог, Матісс. У ці ж роки у статті "Замітки з приводу французького живопису" (ця стаття важлива для розуміння мистецтвознавчої позиції Шагала – Л.І.) він досить чітко висловиться щодо завдань й функцій мистецтва: "Я говорив собі: мистецтво це певна місія і не слід лякатися цього старого слова" [3, 200].

У перший паризький період діяльність М.Шагала доцільно визначити як творчо-пошукову. Він намагається, за висловом Н.Апчинської, покласти в основу "композиційних побудов...той же принцип контрасту й асиметрії, яка була визнана наукою ХХ століття відмінною особливістю всього живого. (Персонажі Шагала подекуди предстають з одним відкритим оком, взутими в один черевик і т.п.)" [3, 25]. Практично усі мистецтвознавці, хто аналізує творчість митця в умовах 191 – 1913 років, підкреслюють динамічність його картин, їх "вибуховий" характер, наголошують на намаганнях Шагала протиставити хаос гармонії. Живописець активно експериментує з просторовими й часовими вимірами, розробляючи той чи інший сюжет. При цьому, на відміну від футуристів чи кубофутуристів, Шагал не відмовляється від змісту як компоненту картини. Він також не відмовляється від того, що в ті роки починають називати "предметом": Шагал далекий від "безпредметного" мистецтва, яке в Німеччині на початку ХХ століття активно пропагує інший росіянин – Василь Кандинський. Перший паризький період, безсумнівно, багатий в чому визначив подальші творчі пошуки митця, наблизив його до європейської мистецької спільноти, яка на початку минулого століття мала яскраво виражений інтернаціональний характер.

Відомий український естетик Л.Левчук, аналізуючи творчість Казимира Малевича, який був і співвітчизником, і сучасником Марка Шагала, цитує думку французького мистецтвознавця П.Юльтена, який звернув увагу на досить молодий вік тих митців, котрі розпочали "мистецьку революцію" на початку ХХ століття: "1900 рік – ХХ сторіччя починається. Всім їм, хто живе в Парижі, Римі, Нью-Йорку, Берліні, Москві, Санкт-Петербурзі, – від 15 до 25 років. Тільки що завершилося століття, яке, порушуючи календарні умовності, в деяких сферах творчості протягнеться ще декілька років. Поколінню перших великих живописців нашого століття приблизно двадцять років, а Пікассо й того менше. Браку – 18, Дюфі, як і Вламінку і Малевичу – 22, Татліну – 15, М.Дюшану – наймолодшому – 13. І зовсім незадовго до початку віку народився Ейзенштейн" [4, 5]. До переліку П.Юльтена доречно додати і Марка Шагала, якому у 1910 році виповнилося 23 роки.

Молодість митців мала як свої позитивні, так і негативні наслідки. До позитиву слід віднести їх відкритість до всього нового, їх неупередженість та незаангажованість ані в художньому, ані в політико-ідеологічному аспектах, адже згодом частині з цих молодих митців доведеться "писати" не лише творчу, а й соціальну біографію. Негативними наслідками молодості виявиться відсутність професійної підготовки, що подекуди приведе чи то до "руху навмання", чи то до дещо лихоманкового надолуження відсутнього знання. Наразі, незважаючи на суперечності молодого віку, протягом 1914 – 1920 років Шагал створює низку "знакових" робіт, які підтверджують появу самобутнього та самоцінного митця: "Дача", "Автопортрет", "Скрипаль", "Посвята моїй нареченій", "Голгофа", "Я і село", "Рожеві коханці", "Белла в білому комірці" та ін.

Після виставки, що пройшла в Берліні влітку 1914 року, М.Шагал повертається до Вітебську. Через рік він одружується з Беллою Розенфельд, яка була не лише його дружиною, матір'ю його доньки Іди, а й багаторічною музою: її образ відтворено на багатьох картинах живописця.

Роки першої світової війни та подальші революційні жовтневі події М.Шагал проводить на батьківщині, працюючи як в Петрограді, так і в Москві. Активна громадська позиція М.Шагала у перші післяреволюційні роки, його залучення до конкретних творчих акцій тогочасних митців зафіксована, зокрема, у щоденниках відомого російського мистецтвознавця Олександра Бенуа [5]. Саме у цей період М.Шагал долучається до театрального мистецтва і певний час працює у "Єврейському камерному

театрі", який очолював Олексій Грановський. М.Шагал розписує вестибюль театру та оформлює виставу "Вечір Шолома Алейхема", якою театр відкрився у 1921 році. Можна стверджувати, що у цей час поступово формується інтерес митця до різних видів та жанрів мистецтва.

П'ять перших післяреволюційних років М.Шагал активно співпрацює з молодим радянським урядом і, займаючи посаду повноважного комісара у справах мистецтва, відкриває у Вітебську "Народное художественное училище". Наприкінці 20-х років М.Шагал починає розуміти, що його мистецтво "не вписується" в програмні засади творчого руху під назвою "мистецтво і революція". Водночас на Заході він стає все більш відомим й затребуваним автором. Це підтверджує лист з Берліна, написаний поетом Рубінером – близьким другом Шагала: "Чи знаєш ти, що відомий тут? Твої картини породили експресіонізм. Вони продаються дуже дорого" [3, 77]. Скориставшись персональною виставкою, що проходила в Литві (м.Каунас), Шагал з родиною у 1922 році виїздить з Росії. Після Литви, він певний час перебуває в Берліні, а у 1923 році переїжджає жити до Парижу. У 1937 році Шагал отримує французьке громадянство.

Роки Другої світової війни митець проводить в США, де восени 1944 року від сепсису несподівано помирає Белла Шагал. За висловом митця, після її смерті "на дев'ять місяців все вкрилося темрявою". Психологічно складне подолання пережитої травми трансформувалося у дві відомі картини живописця – "Весільні вогні" та "Поруч з нею", – що стали ще одним свідченням непересічної ролі, що відігравала в житті Шагала його дружина. У 1948 році митець повертається до Франції, де проживе останні 24 роки.

Накреслені нами певні віхи життєвого й творчого шляху М.Шагала підтверджують думку проте, що – певним чином – він був "людиною планети Земля", котра досить органічно співіснувала з різними культурними площинами. Досить показовою є оцінка митцем років перебування в США: "Я жив і працював в Америці під час всесвітньої трагедії, що зачепила усіх людей. Роки йшли і я не молодів. Але я міг черпати сили з атмосфери повної доброзичливості, що оточувала мене, і зберегти усі джерела мого мистецтва" [3, 135].

"Всесвітня трагедія", хоча і констатується митцем, але аж ніяк не впливає на джерела його творчості. Здатність адаптуватися до будь-яких умов існування, зберігаючи при цьому власне мистецтво, вирізняє Шагала серед інших митців його покоління. В означеному контексті досить виразно заявляє про себе необхідність не лише естетико-мистецтвознавчого аналізу природи та сутності "мого мистецтва" Марка Шагала, а й культурологічного. На нашу думку, одну з можливих моделей поєднання естетико-мистецтвознавчого та культурологічного підходів до спадщини живописця "будує" дослідження Е.Ноймана "Замітки про Марка Шагала", яке – ми вже зазначали, обґрунтовуючи мету даної статті – було оприлюднене у 1954 році.

Першими тезами статті Е.Ноймана є тези щодо місця творчої спадщини живописця в структурі образотворчого мистецтва початку ХХ століття, адже Шагал, на думку теоретика, не є "митцем-вулканом" зразка Ван Гога. Він також не є тим митцем, котрий "поступово вбирає в себе все більші й більші частини зовнішнього і внутрішнього світів. Він, нарешті, не є сюрреалістом. Хто ж він – Марк Шагал?" На це запитання Е.Нойман дає досить чітку відповідь, яка і стає лейтмотивом його наукової розвідки: "...ми торкаємося головного єврейського парадоксу в Шагалі: пророцтва, яке божество одягає не в словесну форму, як це повелося з давніх часів, а в форму таємничого образу – наочний приклад здвигу, що відбувся в єврейській душі" [6, 197].

Отже, творчість митця розглядається психоаналітиком Е.Нойманом крізь призму пророцтва, а феномен пророцтва "будується" на особливій чуттєвості людини. Так само, як і інші представники психоаналізу – З.Фрейд, К.Юнг, К. Хорні, Е.Фромм – Е.Нойман, аналізуючи процес творчості, наголошує на особливому значенні почуттєвої природи митця. Він підкреслює: "В його (Марка Шагала – Л.І.) роботах відчувається глибинна, але жодним чином не безформенна, реальність. Чарівний закон його живопису народжений єдністю почуттів, що відображено не тільки а кольоровому розвитку, але й в стосунках між символами, які вибудовуються навколо центру його картин" [6, 196].

На думку Е.Ноймана, "центр" картин М.Шагала є "породженням його позасвідомого, а не конструкцією його еґо": свідомість йде за позасвідомістю й живиться нею. Психоаналітик переконаний, що живописець володіє надзвичайно активною і, водночас, досить змістовною позасвідомістю, яка – значною мірою – насажується провінціалізмом Шагала. Е.Нойман розуміє, що таке твердження може видатися досить дивним, проте наполягає на ньому. Для нього витоками "провінціалізму Марка Шагала" є "мілкобуржуазне єврейське містечко", де пройшло дитинство майбутнього митця.

Зазначимо, що на "провінціалізм" живописця, на відданість Вітебську – саме там розпочалося його життя – звертає увагу і Н.Апчинська, яка протягом багатьох років досліджує творчість Шагала. Посилаючись на його автобіографічну книгу "Моє життя", вона цитує наступне: "Хоча моє мистецтво не грало жодної ролі в житті моїх батьків, проте їх життя і справи вплинули на моє мистецтво" [3, 8]. Старший серед дев'яти дітей, Марк (справжнє ім'я Мойсей), від перших років життя вирізнявся особливою чутливістю і досить часто непритомнів, постійно "змішував" реальність з фантастичним, уявним світом, а мрійливість з допитливістю.

Е.Нойман вважає, що усі витоки своєрідної творчості М.Шагала слід шукати в дитинстві, "з якого він так і не зміг втекти, і в яке він повертався знову і знову, незважаючи на Париж, Європу, світові війни та революції". Внаслідок цього, пророцтво та чуттєвість доповнюються тим, що Нойман називає

"первинні образи". Сенс цих "первинних образів" полягає в "одночасності" внутрішнього і зовнішнього, минулого і сучасного, далекого і близького, божественного і людського, це "світ в душі та душа в світі". Саме "одночасність" "первинних образів" обумовила одну з досить рідких якостей живописних картин Шагала, а саме: "... в його картинах нема верху і низу, нема жорстких, неживих речей, нема межі між людиною і твариною, між людським і божественним". Тому ті, кого цікавить творчість митця, цілком спокійно сприймають зображення людини з головою віслюка, розуміючи, що це зовсім не пародія на людину, а їх спорідненість: світ людей – світ тварин.

Окрім зазначеного, творчість живописця, на думку Е.Ноймана, наснажується сексуально-еротичними захопленнями, своєрідним культом жіночого начала. Проте, на відміну від загальнолюдського розуміння і "сексуально-еротичного", і "жіночого" в творчості митців, що було властиве представникам психоаналізу, зокрема, З.Фрейду та К.Юнгу, Нойман розглядає ці "спрямування", ці "подразники" в творчості М.Шагала в конкретно національному аспекті: "Цей наголос на жіночому началі відбиває щось зовсім нове в світовідчутті єврейської нації, моральність і дух якої раніше були настільки патріархальними, що жіноче начало, пригнічене і майже гониме, могло говорити тільки іномовно" [6, 199].

Слід наголосити, що – як психоаналітик – Е.Нойман намагається рухатися в межах патографічного підходу (*patos* – хвороба, *graphos* – пишу – Л.І.), який визнавався психоаналізом в якості єдино правильного шляху пояснення стимулів, мотивів та змістовної сутності творчості конкретних митців. Керуючись вимогами патографії, психоаналітики проаналізували життя і творчість Леонардо да Вінчі, У.Шекспіра, Й.Гете, Ф.Достоевського. Ш.Бодлера, Г.Флобера, Ф.Кафки та ін. При цьому в патографіях, як правило, "відпрацьовувався" мотив загальнолюдськості митців, їх, так би мовити, позанаціональний статус. Можна стверджувати, що патографія, здійснена Е.Нойманом, це один з небагатьох прикладів, коли митця свідомо "замикають" в межах конкретної нації. У другій половині ХХ століття простежується бажання психоаналітиків тісніше "прив'язати" того чи іншого митця до національного або соціального виміру, тобто звузити загальнолюдське до більш "заземлених" констант.

Порівняно з традиційними патографічними дослідженнями, патографія Марка Шагала, здійснена Е.Нойманом, має ще одну особливість: він залучає до аналізу архетипи. Так, "постать жіночої душі", за висловом Е.Ноймана, виходить за межі світу митця і виступає архетипічним символом (ніч або місяць, наречена або янгол, кохана або матір). Як особливо значущий архетип Шагала, теоретик називає "схожу на мадонну мати з дитиною". Цей архетип Нойман також трансформує у специфіку єврейської традиції, яку, на його думку, М.Шагал намагається досить коректно змінити. Мадонна з дитиною для євреїв, як стверджує Нойман, є вираженням колективних почуттів, це "регенеруюча емоційна сила жіночого начала". На відміну від традиційного сприйняття цього символу, Шагала намагався підкреслити його індивідуальність. У зв'язку з цим, Нойман висловлює досить дивну думку, яку він не намагається аргументувати, а лише констатує: мова йде про потужне "жіноче начало" самого Шагала, яке з'являється в його картинах і поступово починає домінувати.

Зазначимо, що в даному разі Е.Нойман не має на увазі конкретну жінку, любов до якої привносила б у контекст шагалівського світоставлення значення "жіночого начала". Як відомо, в житті М.Шагала певну роль відіграли три жінки. Ми вже зазначали, що любов'ю і музою митця – особливо на початку його творчої кар'єри – була Белла Розенфельд – перша дружина Шагала. Як зазначає Н.Апчинська, Белла, на відміну від Шагала, належала до багатой родини: її батько був власником кількох ювелірних магазинів у Вітебську. Але окрім матеріального аспекту, який міг зацікавити молодого митця, Шагала був закоханий у Беллу, протягом багатьох років висловлюючи їй щире захоплення й повагу. Незалежно від свого статку, Белла і сама по собі була здатна викликати інтерес: красива, добре освічена дівчина, яка цікавилася мистецтвом і планувала стати актрисою. М.Шагал досить відверто висловив своє захоплення дружиною у книзі "Моє життя": "Уся в чорному чи в білому вона пролітала крізь мої полотна, спрямовуючи моє мистецтво. Я не закінчив жодної картини й жодної гравюри, не спитавши в неї: так чи ні?" [3, 43].

Після смерті Белли в житті Шагала входить Вірджинія Макнілл-Хаггард – донька колишнього британського консула у США. Шагала майже на тридцять років старший від неї, але свою закоханість обидва сприймали досить серйозно. У них народився син Давид. Проте через кілька років, забравши сина, Вірджинія покинула Шагала. У 1952 році митець одружується з Валентиною Бродською – донькою відомого фабриканта.

На нашу думку, розмірковуючи над роллю "жіночого начала" в шагалівському світоставленні, Е.Нойман не мав на увазі ані Беллу, ані Вірджинію, ані Валентину. Залучаючи до аналізу творчості Шагала сексуально-еротичний аспект, певним чином "жонглюючи" поняттям "жіноче начало", Е.Нойман – врешті решт – все зводить до єврейського містицизму. Його ж теза щодо "кодування" в картинах Шагала певних знаків і символів іудаїзму, які здатні пояснити "секрети" єврейської культури, можливо, і має певний сенс. Але, на нашу думку, цей аспект спадщини митця вже виходить за межі "світської" культурології і вимагає спеціального аналізу.

Підсумовуючи поставлені і розглянуті у даній статті питання, слід, по-перше, підкреслити як потенціал біографічного методу, так і значення персоніфікованого підходу у виявленні специфіки культурологічного аналізу. Саме означені складові дозволяють зіставити життя і творчість митця, "вписати" їх у відповідний культурний контекст і об'єктивно оцінити зроблене ним. По-друге, наскільки дозволя-

ють межі статті, ми намагалися показати шляхи формування "міжкультурного" контексту, який може бути виявлений в творчості конкретних митців. "Міжкультурність" не є обов'язковою константою творчості, оскільки є чимало видатних митців, котрі сформувалися й реалізувалися в межах однієї культурної традиції. Наразі творчість митців, так би мовити, шагалівського зразка дає змогу показати, як "міжкультурність" спонукає до становлення самотності й "авторської" сутності творчості. По-третє, на нашу думку, в процесі естетико-мистецтвознавчого аналізу творчої спадщини митця саме "міжкультурність" дає змогу виявити прихований потенціал тих чи інших творів, поглибити процес сприймання конкретних художніх образів та стимулювати уяву глядачів – носіїв різних культурних традицій.

### Використані джерела

1. Федь В.А. Діалог культур в контексті глобалізаційних процесів: міжкультурний контекст / Федь В.А. // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: Альманах. – К., 2007. – Вип. 19.
2. Библер В.С. От наукотечения к логике культуры. Два философских введения в двадцать первый век / Библер В.С. – М., 1991.
3. Алчинская Н. Марк Шагал. Портрет художника / Алчинская Н. – М., 1995.
4. Левчук Л. Українська естетика ХХ століття в іменах: Казимир Малевич / Левчук Л. // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. Альманах. – К., 2006. – Вип. 18.
5. Бенуа А. Дневник. 1916 – 1918 / Бенуа А. – М., 2010.
6. Нойман Е. Заметки о Марке Шагале / Юнг К., Нойман Е. // Психианализ и искусство. – М., 1998.

УДК 130.2

**Олена Сергіївна Колесник**  
кандидат філософських наук, доцент,  
докторант Національної академії керівних кадрів  
культури та мистецтва

### ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МІФОЛОГЕМИ СПУСТОШЕНОЇ ЗЕМЛІ

*Міфологема Спустошеної землі, яка ґрунтується на уявленнях про "Правду короля", є однією з ключових для європейської художньої культури. В наш час вона знаходить вираження в різних видах та жанрах мистецтва, тяжіючи до трьох варіантів інтерпретації: реставраційного, революційного та антиутопічного.*

Ключові слова: *антиутопія, Артурівський цикл, інтерпретація, міфологема, Правда короля, Спустошена земля, Шекспір.*

*The Artistic Interpretation of the Mythologeme of the Wasteland. The mythological belief in the mystical role of the ruler demanded the proper kind of behavior both from the subjects and the ruler himself. This complex of rules was known as "the Truth of the King". The violations of the "Truth" was believed to lead to the disruption of the social and Cosmic laws. One of the results was the turning of the realm into the Wasteland. The mythologeme of Wasteland is well-known in most European cultures, especially in British, where it is connected with the Arthurian cycle and the search for the Grail. However, the role of the mythologeme is much more important, as it can be traced in many works of art, from Shakespeare to T.S. Eliot and far beyond. In the modern culture there are three main variations of the theme: 1) the "Return of the King", 2) the revolution, 3) the anti-utopia. All these variants are to be found in different national cultures in different media and genres, from Soviet children's tales to Hollywood blockbusters.*

Keywords: *anti-utopia, Arthurian cycle, interpretation, mythologeme, Shakespeare, "Truth of the King", the Wasteland.*

Міфологізація культури ХХ-ХХІ ст. є загально визнаним фактом, який все ще потребує як загального осмислення, так і уточнення окремих тенденцій. У зв'язку з цим важливо зрозуміти одну з ключових міфологем, яка лежить в підґрунті практично всієї західноєвропейської культури і може вважатися виразом одного з визначальних принципів "фаустівської душі".

В Україні міфопоетику ґрунтовно досліджували М.Грушевський, О.Потебня, І.Франко. В наш час евристичний потенціал мають праці О.Білокобильського, О.Кирилюка, С.Кримського, Н.Левченко, В.Личковаха, Н.Хамітова та інших авторів. Однак, якщо поняття "Правди короля" вже починає вводитися в науковий обіг, то міфологема Спустошеної землі ще не отримала належної уваги; тим більш не стала об'єктом комплексного культурологічного аналізу. Тому завданням дослідження є розгляд сутності цієї міфологеми та основних тенденцій її інтерпретації в художній культурі.

Міфологема Спустошеної землі є одним з найбільш важливих інваріантів європейської культури, який раз за разом відтворюється в різних видах та жанрах мистецтва протягом декількох тисячо-