

Марія ШКЕПУ

головний науковий співробітник  
ІПСМ НАМ України,  
доктор філософських наук, професор

## СУБ'ЄКТИВНІ ТУРБУЛЕНЦІЇ ТВОРЧОСТІ

### Хворі пейзажі психології духа

Відомий психіатр П. Б. Ганнушкін (1825–1933) стверджував, що найкрасивіші твори в мистецтві були створені нарцисами через їхнє прагнення до абсолюту досконалості; найталановитіші твори породжені митцями, які страждали на шизофренію; завдяки їхній спроможності перевтілюватися в будь-які образи; авторами найдобріших творів були художники, що переслідувалися депресією, з властивим їм загостреним співчуттям та співстражданням людським трагедіям; геніальні праці лишили за собою митці, що були одержимі психопатією, оскільки вони є безкомпромісними в руйнації сталих форм, без усякого жалю перекреслюючи їхні вичерпані змісти [1].

Автор наведених вище узагальнень не розкрив методологію аналізу художніх творів, якою він керувався у їхньому виведенні. Чи присутня в ній повна індукція світових творів? Тим не менш, біографії великих творців (і не тільки мистецтва, а всіх форм суспільної свідомості) постають естафетою особистостей «не від цього світу», персоналій, котрі максимально наближувалися до фундаментальних вимірів реальності через віддалення від її повсякденної емпірії. Їхня «дивність» мала подвійне значення: для звичайних людей вона поставала аналогом душевної хвороби, відхиленням від норми, а то і просто «дурістю» (у творі «Думки про абсолют» Оноре-де-Бальзак дав можливість широкому загалу прозріти — прозріти щодо власної, творчо немічної дурості, — коли все, що їм здавалося божевільною прикмою героя твору, у день його смерті відбулося). У проєкції ж абсолютного часу, який відбувається через твори, яких реальний час не може унести із собою, «дивність» великих особистостей тотожне з *дивом*, оскільки вкрай напружена «лабораторія» їхньої творчої суб'єктивності не піддається логічному поясненню. Її не можна навчити, оскільки не можна звести до техніки навичок сплав мислення, почуттів, інсайтів, пережитого, випадкового й багато чого з того, що називають творчим процесом, а насправді є виявом кульмінації життя, який небагатьом вдається пізнати і втілювати художньо,

логічно і практично. І не розуміється нестерпна напруга подібної кульмінацій, що трансформуються в нестерпність життя та коливань психіки таких персоналій. Цей сплав суб'єктивного перевтілення виявів життя у творенні стає акцентуацією його семантики, підноситься в акциденції мислення, почуттів, способу життя і стає нестерпною для оточуючих.

Якщо ж ціною психічних турбуленцій, творців класичне мистецтво досягало кульмінацій художнього втілення *атрибутивності ідеального в модусах історичного генезису художнього ідеалу*, творчими стражданнями, здійснюючи «витяжку» з емпірії буття його осьову семантику, сумнівні сенси сучасного мистецтва підтверджують факт безперечно здорових митців. Ця обернена єдність норми й ненормальності в сучасному мистецтві свідчить про відсутність піднесення до прекрасного, супроводжуючи і створюючи обмежену самою собою деструкцію, оскільки жодні утвердження прекрасного, талановитого, і доброго в руйнації без створення сутнісних імперативів розвитку неможливі. Дегуманізація мистецтва, від якої застерігав Ортега-і-Гассет [2], повністю підмінила величність прагнень мистецтва класичного. Проблема полягає в тому, що до цієї підміни ставляться як до належного — гуманізм відправлений на звалище історії, звикання до знелюдненого соціуму як природного стану речей завершене. Але *природний* стан речей у суспільстві — це соціальний дарвінізм з усіма його похідними.

У цьому процесі має місце *вивертання меж історії*, адже повернення у вичерпані межі суспільного розвитку приречені на відтворення потворних та відверто мертвих форм, безкінечно регресивної семантики суспільних імперативів. Можна говорити про наявність виродженої петлі історії, котра відображається в усіх формах суспільної свідомості, у повсякденній свідомості, у мотивації та здійсненні предметно-практичної діяльності на всіх рівнях, у просторі мистецтва також. Якщо дотепер поняттям «вироджена петля» оперували математика, фізика, хімія, біологія та інші науки, сьогодні воно може вживатися й системою гуманітарних наук, психологією та мистецтвознавством. Такий феномен обумовлений пересуванням історії й пізнання в простір негативних величин. Оскільки ж всезагальний зв'язок явищ нікуди не зникає, то в негативній якості він постає оберненим співвідношенням *несумісності онтології і гносеології*, об'єктивного й суб'єктивного, логічного й чуттєвого, — отже, філософського й мистецького. Приклеєні один до одного спинами, ці сіамські близнюки виконують функції регресивних засад у можливості людини реконструювати свою цілісність. І тоді турбуленції суб'єктивності стають тотальними. Тільки їхня особливість в епоху «постуського» полягає в тому, що спричинювати великі твори вони неспроможні.

Якщо узагальнити значення «виродженої петлі», яких науковці характеризують як об'єктів із принципово спрощеною структурою та сенсів, і які,

навіть сумарно, не дають повного уявлення про свій клас, або, як у випадку виродженого трикутника, вершини якого лежать на одній прямій (аналог «плаского світу» Террі Пратчетта, хоча зовсім не в гумористично-фентезійному сенсі), ми спостерігаємо аморфний абрис світу. Такий світ не тільки втрачає контури змісту та форми, але й постійно отримує значення менше за нормальних. Позбавлений розвитку світ прогресує навпаки — він не тільки ділиться на нуль, а переміщується в регресивну векторність. Парменід стверджував, що небуття пізнавати неможливо. Сумнівна перемога сучасної історії над цим античним імперативом надає можливість пізнавати саме небуття. Вироджена петля як наслідок регресивного вивертання меж історії вкорінюється в естетиці потворного, коли відсутність краси не тільки прогресує до остаточної деформації, як доводив К. Розенкранц [3], але, на відміну від останнього акорду його концепції, не сприймає себе як карикатуру. *У виродженій петлі сучасної історії, сучасної філософії та сучасного мистецтва естетика постає перетворенням потворного з випадку на закономірність, потім — на категоричний імператив, а в остаточному підсумку, на культ. Усе вивертається навиворіт, навіть людина в усіх її природних модусах.*

Психічні турбуленції в цьому просторі стають неминучими. Вони не просто детерміновані, а фатальні, оскільки утвердження ненормальності як норми не є природною для людини й тому стає чинником і процесом її сутнісного й екзистенційного самознищення. Це *естетика життя смерті*, реальний апокриф диявола, який демонструє свою політико-економічну природу й тим скидає із себе міфологічні й містичні образи, «виходить у світ» не тільки як ведучий балу сатани, але і як володар простору життя смерті. Як зазначається науковцями, у виродженої матриці немає стандартної оберненої матриці. Водночас, у виродженої матриці є квазі обернена матриця, або навіть безкінечна кількість проявів її вироджень. З іншим наповненням, ситуацію виродженої матриці ми спостерігаємо в історії постмодернної доби, котра супроводжується безліччю жалюгідних «пост», без чіткого визначення свого спрямування (як же визначити в поняттях випадкові кульбіти регресії? Як часто сьогодні вживається поняття «пробити дно», за яким знову і знов розкриваються нові й нові «днищі»?), семантики, синтаксису й логіки як такої. Тому, мандрівки сучасної філософії глухими кутами алогізмів, як і експозиції сучасного мистецтва уподібнюються не стільки до крамниці старожитностей, скільки до суміші уламків та сміття після техногенної катастрофи. Врешті решт регресія має свою безкінечність, так само як безкінечним є прогрес — «мінус» безкінечність є також безкінечністю, але це безкінечна мандрівка в безодню. І такий феномен не може не спричинювати розлади свідомого й підсвідомого, які відзеркалюються в проявах психіки, соціальної психології та мотивацій людських бажань і вчинків,

у яких «причина» та «наслідок» не взаємообумовлені, а розірвані, антиномічні. Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі [4], Л. Левчук [5], Т. Лютий [6], В. Мухомов [7], Е. Том [8] Е. Фромм [9; 10] і багато інших скрупульозно описали політико-економічну, соціально онтологічну, логічну, естетичну, етичну, та психологічну обумовленість розламів людської цілісності внаслідок розламу базового каркасу «постісторії». Тут кожен фрагмент трансформується на гіпертрофовану сутність, на несамовите усамітнення, на заперечення єдності світу. Ці уламки духу не спроможні відтворювати космологію духа («Космічна опера» Д. Маруані відображає втрату космології духа тотальним відчаєм. І скільки таких S.O.S. лунало з другої половини ХХ століття! І скільки їхніх реальних нестерпних варіантів очікують на нас у найближчі часи!).

Спричинений не доланням нових границь історичного руху, а дезертирством у простір регресивного часу, феномени сучасної філософії та сучасного мистецтва не обмежується функцією відображення занепаду історії, його теоретичних та чуттєвих наявностей, але й бере участь у ідеологічному процесі такої руйнації. Це одна з визначальних причин несамокритичності сучасного мистецтва, як і відсутність його критичності до реальності, обмеження себе статикою відображальної форми (симулякри динаміки трапляються, але й вони замкнені в надумані митцями простори). Це феномен однієї з форм пристосування, яка виключалася класичним мистецтвом.

У прагненні до художнього відображення фундаментальних модусів буття, які мали «відповідати власному поняттю» (Гегель) у процесі розгортання базових протиріч суспільного розвитку, класична філософія і класичне мистецтво долали межі і випереджали історичний час. Сучасна філософія та сучасне мистецтво перебувають у полоні штучних меж, добровільно підпорядковані їм, пристосовуються до них, підкорені ними й покірні їм. Як наслідок, виникає синдром абсолютної несвободи, яка, як доводив К. Розенкранц, не тільки є умовою потворного, але і стає підставою деформації духа й почуттів, логічного й естетичного, мети та сенсу життя.

Отже, *психічні турбуленції у творчості пов'язані з нестерпною напругою сил митця в прагненні виразити художніми засобами розлам світу в цілісному образі*. І хоча сам процес творіння не підлягає розкодуванню і, відповідно, вимовленню, під поглядом абсолютного часу він являє собою той нестерпний біль, який може переростати у хворобу духу. З тих чи інших причин особистісного становлення та власного життя не кожен творець витримує таку напругу. Тому, твердження К. Нойки про те, що хвороби сучасного духу виростають із тих чи інших гіпертрофованих дисонансів співвідношення одиничного (людини) та всезагального (історії, світу в цілому) [11] дають шифр для розуміння сумної суб'єктивності у турбуленціях творчості. Взаємотрансформація меж об'єктивного й суб'єктивного стає визначальним

чинником хвороб духу. З погляду К. Нойки, їх необхідно відрізнити від відомих протягом сторіч соматичних захворювань і відомих упродовж сторіччя захворювань психічних. «Повинні існувати хвороби вищого рівня — хвороби духу — адже ніякий невроз не може пояснити розпач Еклезіаста, відчуття посилення на Землі, метафізичну тугу й почуття абсурду, гіпертрофію власного “Я”, тотальну відмову від усього, так само як ніякий психоз не пояснить політичний і економічний фурор, абстрактне мистецтво, технічний демонізм або тиранію крайнього формалізму в мистецтві, що веде сьогодні до примата порожньої точності» [Ibid, p. 7].

Таким чином, Нойка окреслив дві причини теоретичних хвороб духу: 1) «хворий Логос» — відчужена онтологія системи суспільних відносин у суперечностях історії й культури та 2) обумовлена хворим Логосом відчуженість людського духу як порушений алгоритм самосвідомості (теоретичної свободи) і почуттів індивіду. Підтвердженням фундаментальних похідних історичного відчуження людини в ідеальних (філософських, художніх, дієвих) визначеннях її сутності Нойка вважає такі «відхилення» духу, котрі стали факторами, що зумовили народження великих надбань культури. Тільки якщо соматичні захворювання характеризуються акцидентальним характером, а психічні класифікуються акцидентальними щодо конкретної людини, хвороби духу підкреслюються як конституційні для людини і властиві їй у зв'язку зі становленням її індивідуального «Я».

Для нас є важливим визначення феномену меж та особливостей їхніх суб'єктивних логічних, естетичних та дієвих трансформацій як граничної ситуації вияву в просторі суб'єктивності фундаментальних сенсів існування людини в історії.

### Випробування межами

У цьому опосередкуванні теми статті не ставиться завдання доповнити наявний у філософській та мистецтвознавчій літературі арсенал «ознак» та «функцій» талановитості, геніальності, як і їхніх ординарних протилежностей. Не ставиться й завдання збагачення психоаналітичних підвалин творчості, варіанти розшифровок яких залишаються далекими від реального процесу творчої суб'єктивності — вона й сама не змогла б їх описати. Не переслідується й мета запропонувати нову класифікацію геніїв та просто талановитих особистостей, адже попередні великі постаті вже «класифіковані», а сучасність геніїв позбавлена. Геніальність не існує поза високим, поза піднесенням, а в просторі деградації генії можливі лише в успішному протистоянні розпаду суспільних засад життя. І не переслідується мета запропонувати

нову методологію аналізу творів у суперечностях рафінованої художньої техніки, але порожнього змісту, і, навпаки, рафінованого змісту, вміщеному в аморфну техніку. Це область рефлексій багатьох спеціалістів із філософії та мистецтвознавства. У цьому опосередкуванні ставиться завдання визначити зв'язок таланту та геніальності в контексті *природи меж історичного процесу*, художнє відтворення яких може супроводжуватися психічними турбуленціями мислителя або художника.

Поняття «межа», «границя», як і поняття «основа» та «становлення» стосується таких, якими у філософії оперують наосліп. Не засвоєне гегелівське розкриття межі, границі та ступеня [12, Т. 1, с. 412–449], які виводяться з логіки розгортання певної суперечності до моменту її розв'язання й узагальнене класиком з усього історико-філософського процесу. Отже, границя певного змісту та його майбутньої форми виникає в моменті появи підстави для її наявного буття. У цьому початку «границя» присутня «у-собі», прихована, не є наявним буттям (подібно до ембріональної аморфності людини). Суперечливість наявного буття границі виявляється наприкінці (у завершенні) його становлення (і творення) як конкретне протиріччя «цього» та «іншого», і, одночасно, як внутрішня суперечливість з собою. Межа постає краєм, вичерпністю певного протиріччя — так завершений твір постає суперечливістю з самим собою та у протиріччі з іншими творами. Проблема полягає в тому, наскільки такі протиріччя є діалектичними, ведуть до розвитку, або наскільки вони є антагонізмами, визначаючи різні ступені імперативів, що прагнуть відображати.

Дотепер ігноровано й гегелівську теорію естетичного процесу, котра виводиться з розуміння меж не тільки у виведенні логіки походження видів мистецтва, але й в аспекті виявлення граничних сенсів естетичного в такому становленні [13]. Марно заперечується обґрунтування Марксом межі у її базових характеристиках як предметно-практичного зняття відчуженої основи співвідношення мислення та буття [14]. Нібито не було й немає розкішного дослідження естетичного процесу А. Канарського [15], у якому межі трансцендують імперативами єдності мислення, моральності й чуттєвості в генезі історії. Не відбувається категорійне розпредметнення межі в умовах «пост» і, за винятком одиничних досліджень [16; 17], категорійного осмислення співвідношення абсолютного та відносного в межі важко знайти в науковій літературі. За таких обставин важко зрозуміти на чому базується методологія сучасних філософських та мистецтвознавчих пошуків системи координат фундаментальної семантики історії сучасної філософії та мистецтва.

Історико-філософська еволюція поняття межі відтворювалася і в історії естетичних теорій. І не тільки в аналізі художніх технік у видах мистецтва, а і в аспекті творчого процесу як *відтворення неможливого на краї додання*

*можливого*. Актуалізація цієї проблеми в кризовому просторі сучасної історії зумовлює необхідність нових досліджень. Наявність теоретичних рефлексій з історії філософії та з філософії сучасної акцентують зв'язок «межі», «границі» з контуром наявних предметів, зі змістовними проявами форми, з окресленням співвідношення двох або багатьох предметних виразів сутностей однієї або кількох систем і т. п. В аспекті поставленого в статті завдання необхідно виявити фундаментальний вимір межі, відносно якого й визначається геній та талант.

Отже, межа, як і основа, розкривається в момент розв'язання суперечності, постаючи моментом зняття старої основи, разом із її становленням, і виникнення основи нової. У цьому моменті межа визначає себе за фундаментальними ознаками й долає себе за фундаментальною спрямованістю. За яким критерієм необхідно орієнтуватися саме на гегелівське визначення основи, втілюючи його в розшифровці емпіричних, художніх, природних характеристик межі?

Емпіричними проявами додання меж у логіці класичної історії є зміна способів матеріального виробництва. У формах суспільної свідомості конфігурація межі того чи іншого ступеня суспільного розвитку відбувається за рахунок випередження ідеальним матеріального — так, зміна Середньовіччя епохою Відродження пов'язується із коперніканським поворотом у тлумаченні картини світу. Але цей, науковий поворот має свою предтечу — «Божественну комедію» А. Данте. Жодних випадковостей у тому, що художнє передбачення (передчуття) випереджає наукове, немає — художнє передбачення не потребує обґрунтування.

Але категорійне визначення «межі» є головним логічним принципом для розшифровки процесу розвитку в усіх його значеннях — через те, що, утримуючи в собі в знятому вигляді всі інші виміри становлення, категорійне визначення утримує й тотожність протилежностей історичного й логічного, всезагального й одиничного.

В аспекті *способу існування* людини у «вузловій лінії мір» розгортання й розв'язання історичних протиріч можна вивести три загальні ситуації.

*Перша ситуація* характеризується існуванням у межах повсякденності й тому обмежена повсякденністю. Таке існування розповсюджується на всі соціальні страти. У базовому значенні повсякденність не виходить за межі щоденної праці — виробничої, службової і т. ін. Творчість тут можлива у вимірах «підкування блохи», тобто процесу розвитку виробничих знарядь праці, кількісна характеристика якого на певному етапі визначає себе якісно в розвитку продуктивних сил взагалі. Повсякденність супроводжується традиційністю, консерватизмом, «природним» існуванням, повсякденністю буденної свідомості як простору розсудку, формальної логіки.

Окрім «цінностей» буденного розсудку у вигляді «не бачу, не чую, не скажу», «моя хата з краю, я нічого не знаю», «взьмеш у руки — маєш річ», «не ганяйся за журавлем у небі, дорожи синицею в руках», «ті — мені, я — тобі» та інших буденних хитрощів із цього ряду, тут має місце та «здорова розсудливість», котра «зберігає традиції», але не прагне до висот і не досягає їх. Повсякденність породжує як народну творчість, так і масову культуру. Перша спроможна відтворювати різні відхилення тією мірою, якою відтворює міфологічні традиції під час різних свят. За умов застійності часів масова культура навантажена тенденцією провалля в субкультуру та контркультуру.

Феномен долання меж для носіїв повсякденності виникає у зв'язку з вичерпанням змісту того чи іншого способу виробництва, яке перетворює їх на суб'єкт історії та включає їх у процес її творчості. Психічні турбуленції тут можливі в різних варіаціях, хоча й не обов'язково в масовому масштабі. Долання меж супроводжується громадянськими війнами. На основі дослідження форм соціального насильства всіх проти всіх під час французької революції 1789 року Б. Бакзко [18] документально представив прояви божевільної поведінки натовпу, оскільки *форми насильства* під час термідора виходять за межі людського розуму. Подібні пертурбації характеризують *пограничну* людину (соціальні страти), дії яких до творчості історії стосунку не мають, являючи собою вибух темного підсвідомого, тривалий час пригніченої в усіх відношеннях людини. Але люди, що існують у межах повсякденності, потрапляють у полон *вибуху меж* стихійно, самі являють стихійний вибух гніву, який, під контролем та спонуканням тими чи іншими політичними силами, спроможний на те, що називається жахом історії.

Але подібна негативність є модусом консервативної стійкості повсякденної свідомості й потрапляє у *війну меж* лише в часи великих історичних потрясінь, визначаючи себе відповідно до власних матеріальних інтересів (у добу постмодерну — ірраціонально, всупереч своїм інтересам). Ми ж повернемося до початкового рівня цієї ситуації й окреслимо другу сторону цієї суперечності — негативністю в цьому випадку постає не тільки існування *під межами*, але й агресивна консервація природного циклу в житті людини, що веде до її антиісторизму, і, врешті решт, до войовничого невігластва буденної свідомості.

*Друга ситуація* співвідношення людини та соціуму по відношенню до границь розгортання суперечностей характеризується *існуванням на межі (у самій межі)*. Це, до певної міри, ситуація вичерпаності, але неспроможності (через брак готовності суб'єкту подій) розв'язати її (міри) суперечність. Це «зависання» у своєрідно безпідставному часопросторі, оскільки «старе» вичерпалося, а «нове» безсиле здійснитися.



Окрім випадку, коли широка маса потрапляють у простір перехідних часів, існування в межі заявляє про себе у формах суспільної свідомості через їхню здатність випереджувати суспільне буття. *Талант є творчою якістю тією мірою, якою він спроможний сформулювати і відобразити сутнісні суперечності означеної межі.* Завдяки випереджувального відображення суспільною свідомістю суспільного буття, талант існує в межі протягом будь-якого рівня розвитку суспільної міри — він завжди висловлює/відображає суттєве, те, що можна назвати руслом історичного процесу.

В аспекті психології творчості підвалини переплетінь випадковості, необхідності та свободи у світовідчутті/переживанні таланту залишаються поза можливістю пояснення. Щоденники Гете, Л. Толстого й багатьох інших розкривають нам умови творення, але не інсайт виникнення ідей та їхнього художнього втілення. Поза можливістю пояснень залишаються й підсвідомі процеси, у яких переплавлялося різноманіття дитячих вражень, пам'яті, подиву, прихованих логічних міркувань, висновків, закріплених здібностей. Брак такої пам'яті (згадування) веде до того, що закріплюється концепція пояснення генетичного коду таланту. Хоча у філософії та психології ця концепція давно розбита вщент І. О. Соколянським, О. І. Мещеряковим та Е. В. Ільєнковим. Талант є проявом перенесення людиною основи історії через себе й перевтілення її в логічну та художню реальність. Оноре де Бальзак формулював цей феномен таким чином: «Усі великі люди народжуються в череві певного століття, але під їхньою оболонкою б'ється уселюдське серце» [19, Т. 1, с. 41]. Отже, талантові недостатньо бути собою в технічному аспекті — талант як здатність вираження межі передбачає змістовне окреслення її сутності. Тому, розвинений зміст твору може бути талановитим при певній недосконалості форми, але досконала форма не виражає талант, залишаючись порожньою семантично.

Протилежністю існування в межі є психічна акцентуація, котра обумовлена порушенням рівноваги в границі минулого, теперішнього й майбутнього. Йдеться не про генетичні або фізіологічні причини акцентуації, як і не про здобуті із соціальних та життєвих причин психічні травми, з якими людина не може впоратися. Протилежності переходять одна в одну, кожна з них є «своїм іншим самої себе» (Гегель), а крайнощі сходяться. Психічна нерівновага в просторі межі постає відхиленням від норми «врівноважених», але, насправді, вона уособлює особливу, пограничну (іноді на грані зриву) напругу утримання різних вимірів руху у єдності індивідуальної свідомості. Розрив часів, розгалуження просторів, зіткнення сенсів, акцентуація гіпертрофованих «уламків» реальності й самої свідомості, зіткнення та отождолення інтересів, мовлення взаємовиключних сенсів під ілюзією їхньої тотожності, тотожність під ілюзією різності, рафінованість

неприродного... І ці несумісності сумісностей і сумісності несумісностей відтворюються у всіх видах суспільної діяльності. Політичної й мистецької зокрема, адже саме в цих формах суспільної свідомості відбувається прояв людських почуттів. З розриву гіпертрофованих частковостей і може, у тому числі, виникнути феномен О. Уайльда з його тлумаченням мистецтва під час суду над ним. Він наполягав на тому, що завжди висловлював переконання, що мистецтво не може вплинути на моральність людей, що мистецтво нічого не виражає, крім самого себе, що натхнення не містить у собі ані моральнісного, ані аморальнісного, що він не має бажання творити ані зло, ані добро, а тільки ДЕЩО, котре володіє формами для вираження краси та почуття. Але «Портрет Доріана Грея» заперечує оголошені Уайльдом принципи творчості, оскільки регресивне, аморальнісне, повторне нікуди не зникають — вони лише приховуються. Протириччя зберігає тотожність протилежностей, адже чиста тотожність ЧОГОСЬ із самим собою позбавлена наявності й естетичного прояву.

Існування в межі обумовлює крайнощі психічного утримання реальності в логіці та естетиці, адже саме перехідні часи супроводжуються тим, що називається екзистенційним жахом. Отже, талант не обов'язково потрапляє під небезпеку психічного виснаження або психічного зриву, який може обмежуватися суб'єктивною втомою. Лише в окремих випадках він може потрапити в полон таких турбуленцій.

*Третя ситуація пов'язана з випередженням меж, доланням їх у просторі творчості, виходом за їхні границі.* Митці високого рівня залишили багато талановитих творів, але тільки деякі з них отримують статус геніальності, оскільки не тільки визначають певну граничну семантику історії, але й виражають сенси майбутнього часу в часі теперішньому. Генії незрозумілі сучасниками, тому що вони «тут» і «тепер» лише остільки, оскільки висвічують те, чого ще немає в наявності, але присутнє в розумінні.

З помутнінням розуму пов'язував Ломброзо геніальність. При теоретичній слабкості його концепції, з цим твердженням можна погодитися за однієї умови: необхідно відрізнити суб'єктивні підстави божевілля геніальності від історичних. Хоча такі підстави взаємопов'язані, вони не є обов'язковими. Спираючись на матеріалістичне розуміння історії, визначимо принципів відмінності меж, які розкриваються стихійно на етапі класичної історії, наукове розуміння основи й меж, у яких вони розкриваються й розв'язується в науковому розумінні історії, та ірраціональні підстави некласичної історії, котра не спроможна за фактом ірраціональних підстав, обґрунтувати їх.

Особливою небезпекою такого роду супроводжуються некласична та посткласична історія, оскільки сумнівна цілісність картини світу в ці часи

базується на ірраціональних інтерпретаціях будови всесвіту, історії й самої людини. Якщо стихійне становлення класичної історії було «сліпим» через те, що пізнання законів розвитку всесвіту тільки відбувалося, неklasична історія спирається на добровільну сліпоту, котра розколота не безліч концептуальних фрагментів, кожен із яких претендує на цілісність. Цим пояснюється фантастична частота психічних захворювань у представників неklasичної філософії й неklasичного мистецтва. Чому переважно цих форм суспільної свідомості? Тому що філософія представляє людську самосвідомість, а мистецтво — людські почуття. А що відбувається з мисленням та почуттями в розколотій реальності при спробі видати уламки за ціле, а ціле — за уламки? Найцікавіше, що філософів за фахом поміж представників неklasичної філософії й не було. Транзиція філософії в мистецтво (найчастіше — в літературу) була не тільки закономірною, але й породжувала симулякр самообґрунтування літератури за рахунок філософії (так література претендувала на фундаментальність), а філософії за рахунок літератури (гарне за формою спрощення філософії). Це стосується не лише творів Ф. Ніцше, Ж.-П. Сартра, А. Камю, але й стилю текстів А. Шопенгауера, О. Шпенглера й багатьох інших. І це при релятивістському, суб'єктивістському маніпулюванні філософськими категоріями, дискусійної манери їхнього вживання (подібно до тлумачення категорії свободи в екзистенціалізмі).

Стількох «геніальних божевільних» у класичній філософії та мистецтві ми не знайдемо. Аргумент на користь того, що після класики ускладнилася історія не працює, адже складніше за текстів Канта, Фіхте, Шеллінга, Гегеля, Фейєрбаха, Маркса важко знайти (так, є ще складність текстів святого сімейства старогегельянців, але всі вони витворяли вже в межах розпаду об'єктивного ідеалізму й маніпулювали його суб'єктивними варіаціями — тобто, усі вони перебували вже в межах неklasичного філософування). Тим не менш, будучи геніями в доланні теоретичних меж, класики аж ніяк не потрапляють у сонм божевільних геніїв. Так само і в мистецтві — будучи геніями, класики мистецтва утримують у своїй свідомості та творчості цілісну міру світу. Неklasичні ж напрями в мистецтві поставатимуть мутаціями суб'єктивності, художньо оформленими фрагментами фрагментованої реальності. Аморфність і відверте свавілля теоретичних засад інтерпретації світу не тільки заважало їм визначати межі історії, фундаментальних суперечностей таких меж, але й долати їх. Таланти зберігаються. Генії зникають. Точніше, у регресивному просторі семантики історії народжується синдром «геніїв навпаки», геніїв у відтворенні мутації реальності в пекло розпаду, геніїв відтворення негативності. С. Далі відверто оголошував себе божевільним. Але не тільки він. Психічні відхилення у творчості супроводжують постають похідною божевілля історії, відтворюють божевілля історії, яка,

зусиллями ідеології виродженого класу, затримується у вичерпаних межах власного становлення. Тому, суб'єктивні турбуленції творчості обумовлені не станом фізичного нездоров'я, а розламанною картиною світу в мисленні творців.

Психічні турбуленції у творчості відносяться до трагедії суб'єктивності, стражданням якої оголошує себе розлам історії в розламі свідомості. Такий розлам долається художнім відтворенням цілісних сенсів у ньому. Пропоную читачеві переклад фрагменту з книги румунського письменника Октавіана Палера «Уявні листи» [20, с. 28–50], у якому представлені суперечності цього феномену.

### Лист Октавіана Палера до пана Камю

Чую цієї ночі, як Сізіф піднімає камінь до гори. Не можу, як Ви, уявити його щасливим, але відчуваю, що в нього немає більше мотивів страждати. Він уже знає, що ця гора є все, що в нього є. Окрім неї більше нічого немає. <... > Камінь впаде знов, це правда, але важливим є те, що відчуває Сізіф, поки він, разом із камінням, піднімається на гору. Наскільки він є багатим, чи бідним, коли досягає її вершини. Оскільки ця гора і є його життям. А Сізіфові необхідно довести не те, що він може утримувати камінь на верхівці, а те, що він може його підняти. Розуміння саме цього ми повинні досягти. <... > У світі, в якому ми повинні йти до кінця у своїх надіях тільки так можна розуміти дійсне значення речей. Тут, на цій горі, і відбувається все. Настане ніч, засяють зорі, а зранку ми знайдемо Сізіфа, що піднімає камінь. Боги думали, що прирекли його на безглуздість, а він відкрив для себе, що сходження само по собі є прекрасним. Що слід любити сонце, яке зігріває приклеєні до каміння руки, як і траву, по якій він ходить, як і птахів, що літають над ним і іноді, опівдні, коли трави п'януть своїми запахами, співають.

Потім гору вкриває осінь, трава жовтіє, квіти розсипають свої пелюстки, і ввечері Сізіф відчуватиме, що старіє і стає меланхолічним. Він згадає про те, скільки літ пройшло відтоді, як він уперше підняв на цю гору камінь. Тоді він був молодим і не відчував його тягаря. Доводила до нестями лише думка про марність зусиль. Пізніше він відкрив для себе красу гори і зрозумів, що все його багатство полягає в цих сходженнях до її вершини. Так він знайшов у своїх зусиллях компенсацію, про яку боги не подумали, адже вони ніколи не розуміли, чому теплого полудня, коли небо пахне паленою сонцем травою, вистачає іноді для того, щоби хтось був щасливим, як не розуміли вони й того, чому, іноді без явного мотиву, люди відчувають необхідність поспішати. <... >

Думається мені, пане Камю, що дві людини, які перебували під погрозою ночі, однаково любили світло: Ван Гог і Ніцше. Один, спроможний написати книгу протягом декількох днів або декількох тижнів. Інший, спроможний написати картину протягом декількох годин. Обидва ніби відчували безжалісний тиск долі, знаючи, що в них немає більше часу. Що повинні поспішати, якщо хочуть щось сказати! Можливо, ніколи не писалися книги та картини в такому ритмі. Рука Ніцше вже не виправляла речення, рука Ван Гога вже не виправляла лінії. Часу на нюанси вже не вистачало. Кожне слово, кожна лінія є остаточною. Ї обидва кричать. На шепіт немає часу. Нюанси, шепоти належать тим, у кого час є. Обидва борються з хворобою, що наближається темною ходою. Ї обидва в цій боротьбі беруть собі в спільники сонце. Обидва поводяться — один із пензлем, інший із пером, — як Наполеон із шаблею в руках. Вони прагнуть підкорити небезпечну імперію світла. Ї обидва знають, або передчувають, що це непомірне світло, яке вони люблять, спалює й перетворює їхні нерви на вугілля. Це непомірне світло надає їм екстатичну інсоляцію, яку важко витримати, воно подібне до білого, переповненого світлою отрутою Сонця пекає, вбивче та прозоре щастя, яким проникненні крила воронів — птахів, що оголошують грозу. І після цього всього, щоби нам, як то часто буває, говорили скрізь зуби, що це було лише проявом божевілья? <... >

Відомо, що Ван Гог мріяв потрапити після смерті на якусь зорю. Невже на одну з них блукає тепер його фантом? Ніч неначе наповнюється чорними кипарисами, такими, якими він їх малював, а над ними сяють справжні небесні зорі. У подібну ніч Сізіф, можливо, згадає, скільки дивних випадків відбувалися на його горі! Були не лише яскраві та ароматні півдні, не тільки літа з теплою травою. На його горі було й багато страждань. І, можливо, більше за всіх сказали ті люди, хто більше за всіх страждали. Ті, що просили тишу кричати та біль не втрачати надію, ті, котрі, як і Сізіф, примусили хворобу розквітати заради перемоги над нею. Дехто з них померли божевільними, або зі зрешченими легенями, а люди звикли пояснювати їхній геній через хворобу. Так жорстокості хвороби була додана ще більш кричуща жорстокість, котра підмінює сенси їхньої боротьби. Звичайна поверховість? Можливо. Не буде перебільшенням стверджувати, що існує особливий людський тип правильності, який визнає лише вищість Бога і з підозрою дивиться на тих, хто дозволив собі не уподібнюватися їм. І в цьому вони знайшли задоволення власної пристрасті. <... >

Вам добре відомо, що багато залишилося праць про роль хвороби в історії мистецтва та літератури. Йшли дискусії щодо діагнозів. Багатьом божевілья Ван Гога стало більш цікавим, ніж мистецтво Ван Гога. Він уже не уособлював творчість. Він є «одним із випадків». Як і Клейст. Як і Нервал. Як і Бодлер. Таким чином цілі розділи з історії культури перетворені на історію медицини.

Але для чого? З якою метою? З хворобливої цікавості? «З наукових мотивів», — кажуть нам. Можливо. Не заперечую того, що наука має право втручатися в цей феномен і, якщо може, давати пояснення. Але тут йдеться не стільки про науковий інтерес, скільки про наполегливість, з якою прагнуть пояснити феномен Бодлера через сифіліс та Ван Гога через божевілья. Чи не приховується щось інше за цією підозрілою пристрасною? Надто довгим є список тих, хто постійно згадуються через те, що померли божевільними, що позбавили себе життя, що страждали від різних хвороб... Гомер сліпий, Тассо, як і Стриндберг або Ботічеллі в останній період свого життя, страждав від параноїдального психозу, Паскаль — жертва жажливих мігрень, Нервал у стані божевілья повісився, знищений туберкульозом Китс, божевільними померли Гьолдерлін та Ніцше, переслідуваний чорною меланхолією Леопарді, у якій невідому роль зіграв його фізичний дефект, самоізолюваний у хворобі та самотності Пруст, Достоевський писав між епілептичними нападами, німічний та алкоголічний Тулуз-Лотрек, закутий у глухоті Гойя, Байрон кульгав, божевільний Гоголь, самогубці Клейст та Павеск. І, з завмиранням серця, ми, румуни, додамо до цих печальних доль долю Емінеску...

Звичайно, можна наводити достатньо прикладів, відомих імен, які одночасно увійшли як в історію культури, так і в історію хвороб. Але що потрібно тим, для кого творчість є проблемою здоров'я, а геній являє собою форму клініки? Тим, які вважають, що творчість мають вивчати в медичних закладах та пояснювати в лікарнях? Може цим вони хочуть сказати, що хвороби є необхідними?

Брейк сказав, що мистецтво є раною, яка перетворюється на світло. І, думаю, що це одна з найкрасивіших дефініцій мистецтва. Навіть якщо деякі творці не змогли перетворити свою рану на іншу рану, перемога тих, кому вдалося перетворити її на світло компенсує їхню поразку. Але хто потребує інсинуацій, що отримане у такий спосіб світло повинно розглядатися з обережністю? Що воно є лише фактом однієї рани, результатом рани й нічим більше? Під світлом нам демонструється рана й цинічно стверджується: ось причина! Замість того, щоб говорилося: ось яку перемогу здобуло людське серце! Нам постійно показують блакучий погляд Ван Гога, замість того, аби концентрувати нашу увагу на пожежу, якою він покрив стіни музеїв лише за два з половиною років. Нам нагадують діагноз Нервіля, замість того, щоби не заважати спостерігати чорне сонце Меланхолії. Нам показують картки хвороби Достоевського, нібито для того, аби ми зрозуміли його творчість. За такою логікою одного дня дочекаємося, що нам запропонують медичну перевірку та загальну дезінфекцію музеїв та бібліотек. Або «квіти зла» супроводжуватимуться попередженням про необхідність помити руки після закриття книги...

Адже посередність, про яку Ви десь говорили, що вона прагне утвердити себе будь-якими засобами, навіть у бронзі, не задовольняється лише цим. Іноді вона почувається ображеною, й оскільки не може заперечувати цінність генія, вона намагається дезавувувати його здоров'я. Неможливо стверджувати, що Лукрецій не був великим поетом. Простіше оголосити його неврас-теніком. Після того, як трибунал не зміг знищити Бодлера, важко насмілитися стверджувати, що його поезія позбавлена цілісності. Простіше пояснити її через сифіліс.

Є люди без особливих талантів, які спроможні розуміти й захоплюватися. Ця проста риса рятує їх від посередності. І навпаки — справжня посередність не прощає генію те, що він відрізняється від неї. І тоді вона оголошує його ненормальним. Відправляє його в лікарні, у шпиталі, беручи собі в поміч не тільки бронзу, але й медицину. Геній, звинувачує вона, є аномалією, трагічною помилкою. Лише я є нормальною, лише я є здоровою. Ночі Новаліса? Так, звичайно. Але його боягузтво перед ранковим світланком є психічним відхиленням... Бодлер? Відомий хворий. Ван Гог? Жертва божевілля... Так захоплення підмінюється діагнозом. Адже посередність не хоче розуміти. Вона хоче принизити. Особливо тоді, коли величність є занадто очевидною, аби її можна було заперечувати. Як можна заперечувати Ван Гога? Залишається тільки одна можливість — замість переповненої сонцем рани бачити в його картинах сонячне марення божевільного. Адже нормальна людина не може мріяти про те, щоби потрапити після смерті на зірку, навіть бути переконаною в цьому. Так само переконана, що мертвими ми не можемо сісти в потяг...

Варто було б, аби пани, які намагаються будь-якою ціною довести, що не існує жодних мотивів для особливої поваги до геніїв, оскільки вони є простим відхиленням від посередності. І, намагаючись зірвати лаврові вінки з голів померлих творців, посередність співчуває їхнім хворобам. О, звичайно, пане Камю, не тому, що серце їхнє засмучене співстражданням. Тут має місце певна стратегема. Жалість надає їм відчуття переважності, рятує їх від неприємного обов'язку захоплюватися. Тому що вони не можуть осмислити лихоманку картин Ван Гога. Дивлячись на неголену شوку на його автопортретах вони тупо шепочуть: «Бідний Ван Гог!», дякуючи небу за те, що самі не страждають від помутніння розуму. Вони ставлять хворобу перед творчістю не для того, аби захоплюватися тими, хто пережив такі страждання, а для того, щоб, аби не заздрити, отримати право їх жаліти. Звисока дивляться вони на підірване здоров'я Гьолдерліна, і з жалістю на сонячну безодню, яку пише Ван Гог. Вони задовольняються тим, що не є геніальними, говорячи собі, що не заздрять хворобі, стражданням та суму лікарень.

Але кому потрібна їхня жалість? Вам, пане Камю, більше за всіх відомо, що Ван Гог оголошує не причину божевілля, а причину сонця. Не варто навіть

намагатися пояснити собі пристрасть до світла з причин хвороби легенів, а тільки через бажання виправдати людську природу. І якщо нам пояснили значення слави, Ви пояснили, що вона є правом любити без усякої міри. Сізіф бере реванш від долі тим, що любить гору, у яку піднімається. День у день піднімаючи камінь, він мав час думати про свою гору і про себе, і навчився розуміти вражаючу красу Сонця, коли воно сходить. Багато хто шепотів йому у вухо, що будь-яке зусилля не має сенсу, що він мав би проклясти гору. Але тоді, як його плече кровить під вагою каміння, Сізіф згадає всі години, коли його тіло п'яніло від запахів літа. Іноді щастя має простий колір сірого неба, а Сізіф знає, що немає сенсу докоряти такому небу, тому що одного дня воно продовжуватиме існувати й без нього. Цим розумінням він здобув важку мудрість. Він дізнався, що не повинен розкидуватися дарами, які дає йому гора. Як сказали би Ви, пане Камю, він дізнався, що ця гора є єдиним місцем для наших весіль. Тут і заслання, і царство, і смерть, але й вінчання руїн із весною в Тіпакка, де все наголошує на тому, що ніколи не можна піддаватися відчаю. Якщо нічого не виправдовує смерть, життя виправдовується всім. І не можна погоджуватися з тими, хто говорить про смиренність. Треба протиставити наше рішення пройти до кінця сонячне царство життя, рухаючись у такий спосіб не лише до краю надії, але й до краю пізнання. Не можна існувати заради відмов. Як не можна бути на боці тих, хто цього не розуміє, або ображають своєю жалістю.

Саме тому відчуваю потребу протистояти тим, хто косо дивиться на Ван Гога, тим, кому достатньо знати про Гомера лише те, що він був сліпим, і про Достоевського, що він був епілептиком. Вони думають, що божевілья заміщує талант? І що сифіліс підмінює геній? Вони думають, що між лікарнею та Парнасом є лише понятійне непорозуміння? Що Бодлер був Бодлером через те, що хворів на сифіліс? Але скільки хворих на сифіліс написали «Квіти зла»? Вони думають, що Ван Гог був Ван Гогом тому що був божевільним? Але скільки пацієнтів лікарень написали «Пшеничне поле з воронами»? Історія культури писалася не в шпиталях і мистецтво не є клінічною проблемою, навіть якщо біографії деяких великих митців були пронизані хворобами.

Одного дня майже сліпий юнак говорив мені: «Люди зі здоровим зором йдуть вулицею, не помічаючи безліч дрібниць, які запамятовує людина під загрозою сліпоти». Декілька разів спілкувався з цим юнаком і зрозумів, що його притягували саме явища, які були пов'язані з зором. Він читав набагато більше за звичайну людину й несамовито цікавився живописом. Мріяв про всесвітні мандрівки, хотів *побачити* світ до того, як остаточно втратить зір. І говорив про мистецтво з особливим спокоєм, що вразило мене більше, ніж патетичні моменти. Я тоді запитував себе, чи немає необхідності хворіти, аби дискутувати серйозно про щастя. Чи не проходить дорога до Парадісу через Пекло.



Тільки той, хто пізнав відчай, може зрозуміти стрімкість світла у творчості Ван Гога. І, можливо, Ван Гог вимагає від нас не просто пізнання законів страждання. Хто хоча б раз спускався в Пекло, вмітиме дорожити сходом Сонця. Завдячуємо ж хвороби за те, що навчили нас боротися з ними? Подякуємо смерті за те, що завдяки їй ми більше любимо життя? Мало хто говорив нам про любов до життя більше цього художника, який малює воронів над пшеничним полем за декілька днів до самогубства. І мало хто з творців залишили після себе кривавий слід, такий схожий до літнього світла. Страждання дало йому, як і іншим, гірку свободу — свободу, з якою пересічна людина не знає що робити, але з якою чутливий митець, у прагненні дійти до кінця, може розкрити повноту істини, оскільки хвороба звільнила його від легковажності і надала мужності дивитися дола в очі. З огляду на це, дехто спробував довести, що в'язниці допомагають переконливіше говорити про свободу, що юридичні помилки стимулювали справедливість, що єдність ми завдячуємо самотності, а гідність — підлості мерзотників. Для цього нам постійно кидають в очі воронів, що летять над пшеничним полем? Для того, щоби довести, що Ван Гог завдячує їм сяяння пшениці? Для чого нагадують нам, що Ель Греко страждав на астигматизм? Для того, аби нав'язати думку, що немає сенсу шукати іншого пояснення його видовженим, подібно полум'ям, силуетам? Для цього нагадують про божевілья Гьольдерліна? Омріяні ним Білі Зевси Елагу тільки оголошують божевілья.

Забгато різноманітних зловживань такою логікою, щоб не боятися певної пастки. Отже, хвороби й справді необхідні? Що справді завдячуємо їм більшістю шедеврів з історії культури та наших бібліотек? Але, хіба не можна сказати, що Л. Толстой завдячує своєму здоров'ю те, що Достоевський завдячує своїй хворобі?

Будь-яка хвороба здатна змінювати своє значення, стверджував Гектор Манро. Його правота підтверджена багатьма прикладами. Але це не виправдовує хворобу, як і не означає, що важливі сенси не можуть народитися й у щасливому серці. Мені скажуть, що, на відміну від хвороби, здоров'я не задає собі питань. Але Сізіф задумався про свою долю тільки після того, як Зевси його покарали. Раніше він, у єдності із самим собою, просто жив у Коринфі. Але не хочеться вірити, що хвороби оздоровлюють, а поразки є необхідними. Хіба необхідно наближатися до істини через травми? Хіба обов'язково бути роздертими, аби стати мужніми? Хіба щастя не може навчити тому, чому вчить страждання? Чи не існує дороги творчості до нас самих, яка не проходила б через пекло? Не може піднятися до неба той, хто не обійшов землю й пекло, писав Гете. Але чи можна спокійно це цитувати? Чи слід боятися щастя, якщо хочемо досягти висоти в нас самих? Ні, не хочучи дійти цього висновку, скільки би аргументів не доводилося

на його користь. Величність померлого вимірюється не хворобами, які він перепис, а його вірою.

Не наполягатиму на тому, що хвороби завжди породжували великих творців, направляючи їх до непримиренної моральності. Наполягаю лише на тому, що це не мотивує хворобу й не надає їй жодних прав. Тим не менш, саме моральністю ми можемо досягти вершин і щастя. <...>. Так. Часто величність народжувалася з болю. І багато тих, хто після удару не плакали, а ставили питання. Культура створювалася не лише щасливими творцями й навіть у першу чергу створювалася не щасливими творцями. Але мистецтво не несе відповідальності за це. Воно не вимагає умов квітіння в ранах. І в будь-якому випадку не воно їх породжує. Воно лише прагне перетворювати на світло рани, які спровоковані іншими.

Врешті решт, який сенс мають звичайні розділяти світ на здорових та хворих людей, коли варто розділити на тих, хто існує, і тих, хто горить? Якщо хвороба відіграла важливу роль у культурі, вона відіграла її тому, що була переможена. Історія мистецтва не є історією ран, а тільки тих ран, які були перевтілені у світло. І не хвороби наповнили музеї та бібліотеки, а протистояння їм та самотності. В аспекті істини ми нічим не зобов'язані хворобам та стражданню — ми їм зобов'язані лише в аспекті мужності. Так само як нічим не завдячуємо самотності та Богу. Усім завдячуємо тим, хто їм протистояв. Ми нічого не винні абсурду — винні Кафці. Ми нічого не винні епілепсії — винні Достоевському. Нічого не винні несправедливостям, а лише тим, хто протистояв їм. Якщо люди знайшли спосіб перетворення страждання на світло, це не є предметом інтересу визнаного медика, а є предметом нашого протистояння долі. Інакше прийшлося б запитати себе: яким оптичним дефектом має хтось страждати, аби стати Дон Кіхотом? І яким діагнозом, щоби стати Ван Гогом?

Багато з тих, чиє серце кровило, були переможені як люди, але перемогли як творці. Творчість була їхнім реваншем. Єдина справедливість, яка їм лишалася. Її оскільки нікому не відомо, у що обійшлася їм така справедливість, вони потрапляють від загрозою жалості. «Бідний Ван Гог». «Бідний Нервіль». Хіба це не є обуравим, пане Камо? Від Вас ми дізналися, що з хворобою наступає не кінець — з хвороби все починається? Що до самотності необхідно ставитися з ніжністю, і визнати право тіла, що відає про свою смертність, радіти святam світла. Половина енергії, яка дається людині, кажете Ви, нищиться тими чи іншими «ні». Іноді дуже важливо чинити саме так. Інакше, як би ми дали собі раду у світі, де, Ви праві, квіти і вітер ніколи не допустять, аби пробачити останнє?

Повернуся до Сізіфа. Бачу, як він іде пшеничними полями. Його гора пахне спілою пшеницею й повністю набула пшеничного кольору. Щоки Сізіфа покриті жорсткою щетиною такого ж жовтого кольору. Над ними літають

ворони, погрожуючи будь-якої миті торкнутися теплих колосів у руках візира. «Ох, життя причина розставань та відходу» — шепотить він. Пшениця втомлена сонцем. А ворони фланують у літньому небі. Доля знаходиться у їхньому гіркому крилі. Сізіфу достатньою притягнути руку, щоби доторкнутися його. І йому відомо, що люблячи світло пшениці, він приймає своє призначення. Оскільки знає, що історія людства є історією пшениці. Чорний політ воронів погрожує славі дня, у якому вирішуватиметься доля Сізіфа. Якщо їхні крила доторкнуться пшениці, гора розсиплеться. Цього разу вже побризкана кров'ю. На горі панує трагічне очікування. Чути лише шурхіт пшениці. Повітря застигло. Повільними рухами Сізіф піднімається в гору й нікому не відомо, що трапиться. Лише одне стає більш і більш очевидним — його обличчя все більш набуває кольору пшениці. І хіба можна забути, що цей Сізіф ототожнював жовте з любов'ю? Десь за цими жовтими полями мають знаходитися кипарис та зірка. Зірка, на яку він відправиться після смерті. Чи не стверджував хтось, що хвороби є мандрівками бідних? Але все це нічого не говорить тим, хто розповідають про клінічні причини геніальності. Як завжди. Посередність продовжує бути підозрілою. Ворони? Пшениця? Сонце? Дурниці! Божевілля Сізіфа й пістолет. Це єдине чим зацікавиться визнаний лікар, коли вивчатиме причину смерті.

Ті, що пояснюють геніальність Бодлера через сифіліс і Ван Гога через божевілля, можуть робити це й далі, якщо й далі не хочуть розуміти таємницю творчості. А ми, решта, повторюватимемо, що творчість не є хворобою. Навіть прихованою. Вона є формою боротьби за істину...

Цієї ночі в музеях довго шарудять кипариси Ван Гога, а весілля трав із літом нагадують про Вас, пане Камю. Більше, аніж коли-небудь, вони знають, що творчість дається не заради хвороби, а заради боротьби. Пшеничні поля Ван Гога нічого нам не говорять про пшеницю. Але, якщо уважно слухати, вони розповідають нам усе про нас самих. Жнець прийде не для того, аби жати пшеницю, а для того, щоби вбити одну людину. Тоді, коли ворони доторкнуться пшениці, деінде вона почне кровити. Тієї миті в самотності цього видовища почується грім і, розмелюючи між пальцями пшеничний колос, рука художника безвільно впаде.

Власне розбите життя.

Але Ван Гог не помер, пане Камю. Біографії брехливі. Тільки творчість є правдивою. Ван Гог живий, тому що ворони ще не досягли колосів пшеничного поля. Їхні крила планують над пшеницею, наводять тінь на літо, наповнюють його передчуттями. Але палець ще не натиснув курок. Ван Гог ще живе. Його серце загорілося, але ще не стало попелом. Тієї миті, коли ворони опустяться нижче й торкнуться першого колоска, пролунає постріл і тоді серце Ван Гога згорить. Ван Гог живе цієї трагічної й безкінечної миті.

Усі ті, хто розповідають про його смерть, брешуть. Особливо ті, хто не хочуть бачити більше, аніж його розгублені в ту мить очі.

Не чую більше, щоб Сізіф штовхав свій камінь. Десь, посеред гори він зупинився й дивиться на зорі...

## Література

1. Ганнушкин П. Б. Клиника психопатий, их статика, динамика, систематика. 1933. URL: <https://www.google.com/search?client=firefox-b>
2. Ortega y Gasset J. *Dezumanizarea artei* // *Basarabia*. 1995. № 2–3. P. 104–119.
3. Розенкранц К. Эстетика безобразного // М. Шкепу. Эстетика безобразного Карла Розенкранца. Киев : Феникс. 2010. С. 33–260.
4. Дельоз Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения. Киев, 1990. 384 с.
5. Левчук Л. Т. Психоанализ: от бессознательного к «усталости общественного сознания». Киев : Выща школа. 1989. 183 с.
6. Лютий Т. В. Нагілізм: анатомія Ніщо. Київ : ПАРАПАН, 1992. 236 с.
7. Mihaie V. *Cutie de rezonanță*. București : Albatros, 1985. 168 p.
8. Thome E. *L'etre et le monde a l'etat nocturne*. Paris, 1979. 208 p.
9. Фромм Э. *Анатомия человеческой деструктивности*. Москва : АСТ, 2004. 635 с.
10. Фромм Э. *Здоровое общество*. Москва : АСТ, 2005. 516 с.
11. Noica C. *Şase maladii ale spiritului contemporan*. București : Universul, 1978. 198 p.
12. Гегель Г. В. Ф. *Наука логики* : в 3 т. Москва : Мысль, 1970–1971.
13. Гегель Г. В. Ф. *Эстетика* : в 4 т. Москва : Искусство, 1968–1973.
14. Маркс К. *Экономические рукописи 1857–1859 гг.* // К. Маркс, Ф. Энгельс. *Сочинения* : в 50 т. Изд. 2-е. Москва : Политиздат, 1955–1981. Т. 46, ч. 1.
15. Канарский А. С. *Диалектика эстетического процесса: генезис чувственной культуры*. Киев : Выща школа, 1982. 192 с.
16. Щенко Ю. *Классичне та неклассичне у філософії Маркса* // *Філософська і соціологічна думка*. 1995. № 1–2. С. 47–49.
17. Боровкова О. В. «Граница» и «Предел» как два способа ограничения // *Вестник Томского государственного университета*. 2007. № 299(1). С. 37–40.
18. Baczko B. *Iesirea din Teroare. Termidor si Revolutia*. București : Humanitas, 1993. 307 p.
19. Бальзак О. де. *Предисловие к «Человеческой комедии»* // Бальзак О. де. *Собр. соч.* : в 10 т. Москва : Худ. лит-ра, 1982–1987. Т. 1.
20. Paler O. *Scrisori imaginare*. București : Albatros, 1998. 322 p.