

ДИСКУРС МИСТЕЦТВА-ЯК-SACRUM У РОМАНІ ГЕРМАНА ГЕССЕ “СТЕПОВИЙ ВОВК”

Роман Германа Гессе “Der Steppenwolf” (“Степовий вовк”), опублікований у 1927 році, став ще одним (як і попередні його твори, так і наступні), записом особистих переживань письменника. Поруч із представленням почуттів п’ятдесятирічного чоловіка, який, після втрати великого кохання, переживає глибоку життєву кризу, мистець демонструє і художню інтроспекцію свого внутрішнього світу, здійснює своєрідне його рентгенівське художнє освітлення, занурення у несвідоме (Ці аспекти роману “Степовий вовк” стали об’єктом дослідження у публікації: [23]). Гессе досліджує факти балансування на межі між надчуттєвим (νοητόν) і чуттєвим (αισθητόν), які стають для нього межею між сакральним і профанним. Тривоги і комплекси головного героя, його марення та сни наяву мають безпосередній зв’язок із колективними комплексами й тривогами, станом сучасного йому суспільства, яке втратило ідеали, дуже часто – й сенс буття. “Майстер інтроспекції, – пише Єжи Пабіян, – без комплексів входить на терени великих суспільних аналізів і чудово розпізнає загрози, що надходять (зокрема й загрозу нової війни – *I. H.*). Він переконаний, що уподобання сучасності, уподобання масового суспільства можуть тільки позірно заповнити для індивідуума екзистенційну пустку. Як він зауважує в одному з листів «Та крихта боксу і веслярства не зможе замінити релігії та культури»” [20, 158].

Творчість Г. Гессе в контексті релігійних проблем (з’явився навіть окремий збірник, присвячений цій проблемі: [15]) – зосібна й у романі “Степовий вовк” – уже ставала об’єктом розгляду літературознавців, релігієзнавців та філософів [2], [5], [11], [12], [19], [22], [26], зокрема, наприклад, елементів містицизму [10] чи спіритуалізму [17] в його творчості, чи буддистським мотивам [18]. Вивчався й жанрові особливості “Степового вовка” [24], [25] та окремі теми й мотиви у цьому романі [9]. Однак, окрім окремих аспектів взаємин релігії та культури (як наприклад у статті Карін Тебен [25]), концепція мистецтва-як-sacrum у цих публікаціях не ставилася й не розглядалася. Тому *метою* цієї статті є розглянути дискурс категорії sacrum у романі Г. Гессе “Степовий вовк”, а її основні завдання – показати ідейно-естетичні погляди, задекларовані у творі, які стосуються взаємин культури та релігії; виокремити основні елементи сакрального, представлені у романі, окреслити найважливіші параметри релігійного авторського світобачення у творі.

Єжи Пабіян пише, що в творчості Г. Гессе можна дошукуватися “естетичної конструкції, яку б можна було назвати христологією мистецтва: бо ж мистецтво бере на себе терпіння та гріхи цього світу. Мистецтво (а разом із ним очевидно й Мистець) ніби переймає на себе роль Спасителя. Тому справжня творчість – це покликання, це місія надавання світові сенсу” [20, 141].

Саме взаємини людини, культури й релігії, її світовідчуження та балансування на межі між реальністю фізичного світу, який прямує до профанної втрати будь-яких ідеалів, і реаліями внутрішнього світу окремої людини-мистця, котра покликана врятувати цей світ від хаосу й, у метафоричному значенні, розпаду – розпаду, сказати б, цілісного ядра культури й релігії, розпаду, який породжує величезну енергію руйнації людської спільноти, духового й духовного світу сучасної людини, є однією з напрямних ліній авторського пошуку як у “Степовому вовкові”, так і в інших творах Гессе.

За десять років до виходу в світ “Степового вовка” письменник писав про те, що ще підлітком він відчув, що “все, що насправді є цікавим і вартим життя, що може нас захопити й затамувати наш подих, відбувається у нас самих, а не поза нами [...]. В мені почав відбуватися процес, який християнин назвав би «вникненням у свій дух», а психоаналітик – як «інтroversію» [...]. Для релігійних анахоретів та поетів цей стан є доконечним [...]” [14, 35]. Саме на межі перетину християнського уявлення про вникнення в свій дух та психоаналітичної інтroversії Гессе-письменник знаходить джерело ідей та натхнення для своїх творінь (Одним із останніх досліджень творчості Гессе в контексті ідей К. Г. Юнга є стаття Гюнтера Баумана: [8]). Одночасно Г. Гессе часто демонструє свою релігійність: “Ми поети й інші не з цього світу [...], ми, релігійно наставлені...” [14, 36]. У грудні 1959 року в одному з листів він писав: “Я – самотній мандрівник, вихований в індійсько-християнському дусі...” [13, 109].

Джордж Сантаяна, розглядаючи в есеї “Гомерівські гимни” прояви сакрального в давногрецькій гимнографії, ставить питання про певні збіжності та відмінності між релігією та поезією (маючи під нею на увазі художню літературу). Він приходить до висновку, що релігія греків була поезією – тим, що “уява привносила у тільки-но народжену науку” [6, 53]. Релігія давніх юдеїв також “повноправно може бути названа поезією”, бо вони “відразу зробили крок до сміливої драматичної ідеї угоди між їх народом і Небесами: саме така ідея дала б змогу драматургові у всій динаміці відобразити шляхи пристрастей і долі” [6, 53-54]. Існує й ще один, на думку Д. Сантаяни, різновид поезії (назвімо це мистецтвом-як-

релігією), яку він називає “поезією природної релігії незалежних філософів”. Тут “уява бере участь у формуванні моральних правил та ідеалів розуму, додаючи їм більшої обґрунтованості та завершеності, чого не міг би дати чуттєвий досвід”. Це – “різновид поезії, який водночас є стихійною релігією совісті та розуму” [6, 54]. Роман “Степовий вовк” є одним із прикладів художнього представлення концепції мистецтва-як-релігії; однак у Гессе цей третій вид поезії (художньої літератури), задекларований Сантаяною, розпросторюється й охоплює значно ширші пласти культурної спадщини людства й знову повертається до певних релігійних (не обов’язково християнських) цінностей.

Пауль Тіллх дещо під іншим кутом бачення акцентує на цій проблемі, наголошуючи на тому, що одна з тих духових функцій, у яких релігія шукає спільних знаменників, щоб до неї приєднатися – художня творчість людини, функція естетична: “І художня сфера устами багатьох мистців минулого і сучасності відповідає ствердно, з ентузіазмом і запрошує релігію не тільки приєднатися до неї, але й визнати, що мистецтво і є релігія”. Але саме тут релігія починає висловлювати сумнів зі свого боку, бо “хіба мистецтво не виражає реальність, у той час як релігія трансформує її? І хіба ж немає ірреальних елементів навіть у найвищих творіннях мистецтва”. Релігія згадує, наголошує П. Тіллх, що у неї “старі взаємини зі сферами моралі і пізнання, з благим та істинним, і не піддається спокусі розчинитися в мистецтві” [7, 240].

Одним із важливих аспектів формування ідеї мистецтва як невіддільного інгредієнта *sacrum* в філософсько-ідейній концепції роману, є, як видається контекстуальний фактор – процес та ідеї секуляризації (Детально проблеми секуляризації розглянуто в: [21]) та її крайньої форми – нігілізму.

Щоб розуміти, чим є “секуляризація”, наголошує Ганс Блюменберг, достатньо простого визначення того, що це означення “довготривалого процесу сезання релігійних обов’язків, трансцендентних наставлень, потойбічних очікувань, культових настанов та інших міцно зафіксованих зворотів із приватного та повсякденно-публічного життя” [1, 10]. Однак, такий опис є можливим саме тому, що ми ще розуміємо те, що передувало секуляризації: “розуміємо, що означали колись прагнення спасіння, потойбічна надія, трансценденція, суд Божий, втеча від світу й «захопленням у полон» світом” [1, 10], тобто тими елементами «позасвітнього» (*Unweltlichkeit*), які, очевидно слід визначати як щось первісне, вихідну позицію для секуляризації. Таким чином, великий всеохопний процес секуляризації “виявляється тепер уже не як кількісне зменшення, а як сукупність транзитивних специфікованих якісних перетворень, у яких певні пізніші явища стають можливими і зрозумілими тільки при наявності переданого їм раніше. Тут уже немає порівняльного ступеня «усе більш світського», але в кожному випадку твердження відбувається особлива мутація в секуляризаці” [1, 11].

Секуляризація для Степового Вовка є процесом профанації культури, культури європейської, яка є виразом священного: “Чи ми, давні знавці й шанувальники колишньої Європи, колишньої справжньої музики, колишньої справжньої поезії, не стали просто мізерною купкою немудрих, сумних схибнути невротиків, яких завтра висміють і забудуть. Чи те, що ми зведемо культурою, що ми зведемо духом, душею, що для нас гарне й святе, – тільки примара? Може воно вже давно померло, і лише ми, кілька дурнів, вважаємо його справжнім і живим? Може, все те, що хвилює нас, дурнів, завжди було тільки фантомом?” [3, 43].

Самотня Людина, загублена у земному профанному світі – Степовий Вовк “на руїнах свого життя шукав хисткого сенсу, страждав через те, що іншим здавалося безглузким, жив життям, що іншим здавалося божевільним, і потай сподівався серед цілковитого хаосу знайти одкровення, стати близьким до Бога” [3, 41]. Саме такий пошук констант у змінному світі, абсолютних цінностей у релятивному світі лучить героя твору з основними напрямними філософії Платона.

Степовий Вовк, “незважаючи ні на що”, був “справжнім християнином, справжнім мучеником, бо всю гостру прискіпливість, усю в’їдливість, усю ненависть, на яку він тільки був здатен, виливав насамперед і переважно на себе” [3, 14]. Моріс Бланшо наголошує, що темою “Степового вовка” є те, що “Людина не є вовком, інстинктом і духом, узагальненим поділом, запозиченим із лютеранських поглядів; треба здемаскувати й відчарувати цю надто просту двоїстість, заходячи глибше в розпорошеність її внутрішнього світу”. Іншою темою “є розпачлива спроба відшукування [рівноваги] світу, виходячи від хаосу” [9, 174]. Цим хаосом, власне, і є для Г. Гессе секуляризований міщанський світ, який усе далі й далі відходить від первісної точки відліку – мистецтва-як-сакрального: “Важко знаходити цей божистий слід у житті, яким ми живемо, в нашу добу, таку вдоволену, таку міщанську, таку бездуховну добу, серед цієї архітектури, цього ділового світу, серед цієї політики й цих людей!” [3, 34].

У “Післямові автора” у “Степовому вовку” Герман Гессе наголошує, що в цій книжці йдеться не тільки про духовні повневір’я й страждання Гарі Галера, а й “про щось інше”, про те, що над Степовим Вовком здійснюється “інший, вищий, вічний світ” і “всі ті місця в книжці, де йдеться про дух, мистецтво і про «безсмертних», протиставляють світові страждань, у якому живе Степовий Вовк, позитивний, веселий, понадособовий і понадчасовий світ віри [...]. Це твір не зневіреного, а людини, яка в щось вірить” [3, 251]. Герой переживає перехід із стану профанного (земного світу – юдолі печалі) до світу сакрального (який є одночасно переходом від вовчого, тваринного рівня психіки до рівня людського): “Це

було на концерті, грали чудову старовинну річ [...] несподівано відчинилися двері потойбічного світу, я перелетів небо і побачив Бога за роботою, відчув солодкий біль – і вже не боронився ні від чого в світі, все приймав, і всьому віддавав своє серце”. Інколи “я хвилину чи дві чітко бачив немов золотистий, божистий слід, який проходив через моє життя” [3, 33]. Ці ж проблеми – переживання земної любові як еросу як відгуку любові платонічної та мистецтва-*jak-sacrum* у Платона розглядає Джордж Сантаяна крізь призму вираження платонічної любові у творчості деяких поетів Ренесансу – Франческо Петрарки, Мікелянджело, Лоренцо де Медичі, Гвідо Кавальканті. Д. Сантаяна, узагальнюючи ідеї Платона, наголошує, що “самі собою враження не мають нічого незмінного, жодної зрозумілої суті [...]. Має існувати вічний і чітко окреслений об’єкт, який з’являється нашому поглядові в нескінченному розмаїтті виявів; видимий нами фантом то однією, то іншою гранню висвітлює цю смутну і невловиму ідею [...]. Такі самі ефемерні й окремі вияви краси, які привертають нашу увагу і зачаровують душу, – швидкоплинні видіння, стани душі, що безповоротно зникають” [6, 141]. І мистецтво, і земне кохання стають для Галера кожного разу відблиском, однією з граней платонівської ідеї. Одночасно ця земна копія є відбитком ідеї, яка має божественне, сакральне походження. Переживання божистого – є переживанням мистецького або наукового горіння, земного кохання: у безсонну ніч “я раптом почав проказувати вірші, [...] гарні і дивовижні”; “вранці я їх уже не пам’ятав; і все ж таки вони десь зберігаються у мені, наче тверде ядро горіха в старій, ненадійній шкарлупі”; відчуття сакрального приходило й тоді, коли “я читав якогось поета, коли розмірковував над Декартом, Паскалем”, а “якось воно спалахнуло й згубило свій слід далеко в небі, коли я був у своєї коханої” (тут з’являється концепція про *agarē*, як про як про первісну ідею, як *милість*, яка народжує *eḡōs*) [3, 34]. Погляди Д. Сантаяни перегукується з думками героя Г. Гессе про те, що “сама любов і краса спонукають навіть звичайну людину усвідомлювати причетність до кращого світу, наближають до втраченого щастя – щастя, якого ніхто у цьому світі не пізнав, і все ж такого природного, такого очікуваного [...]”, бо “принаймні, не існує іншої такої сфери, де наближення до надчуттєвого супроводжувалося б таким трепетним відчуттям його реальності, де феномен був би таким очевидним і водночас нейтральним символом чогось вишого – довершеного і божественного” [6, 140].

Гарі Галер не може зрозуміти, “якої втіхи й радості шукають люди в переповнених вокзалах, готелях і кав’ярнях, під чадну, набридливу музику, в барах, вар’єте розкішних міст, на всесвітніх виставках, на карнавальних гуляннях, [...] на великих стадіонах” [3, 34]. Те ж, що для героя роману “було і є неземною втіхою, великим переживанням, екстазом і захватом, те світ знає, шукає і любить щонайбільше в поезії, а в житті вважає божевіллям” [3, 34-35].

Герман Гессе заглиблюється у романі й у проблеми нігілізму (від латинського *nihil* – ніщо. Етимологічно воно виводиться з *nihilum* – «жодної ниточки, ані волосини»), який для сучасного йому світу стає одним із радикальних виявів секуляризації, відходу від світу сакрального – як від людської віри й релігійної постави, так і високого мистецтва: “Весь світ нашої культури – суцільне кладовище, де від Ісуса Христа й Сократа, від Моцарта й Гайдна, від Данте й Гете лишилися тільки збляклі імена на іржавих табличках” [3, 88]. Секуляризація і нігілізм – як головні фактори духовної інфляції, приводять до девальвації віри. Герміна констатує завершення цього процесу в душі Галера: “Ти, Гарі, був мистцем і мислителем, сповненим радості і віри, завжди шукав великого і вічного, ніколи не вдовольнявся банальним і дрібним. Та чим більше життя будило тебе і звертало твій погляд на самого себе [...] все те, що ти колись вважав гарним і священним, що ти любив і шанував, уся твоя колишня віра в людей і в наше високе покликання, все те виявилось даремним, не могло тобі допомогти, все воно втратило свою вартість і розсипалося на порошок. Твоїй вірі не стало чим дихати. А смерть від задухи – тяжка смерть” [3, 170].

Достатньо широким дослідженням явища нігілізму, його зв’язку з мистецтвом і художньою літературою зокрема, є книга Вольфганга Крауса “*Nihilismus heute oder Die Geduld der Weltgeschichte*” (“Нігілізм сьогодні або Терплячість світової історії”). Ідеї В. Крауса та їх теоретичні викладки у багатьох випадках мають паралельне художнє представлення в романі Г. Гессе.

Енергетичний баланс між колективним несвідомим, якому релігійне світосприймання, уявлення про богів і Бога, мітологія та релігійні ритуали, Церква надавали можливість “мирного побутування”. Там це “несвідоме перейшло в символи, там відбулася його плідна взаємодія з одиничним”. Початок нігілістичної катастрофи сучасності, на думку В. Крауса, кладе, зокрема, й процес секуляризації, коли “Бог, боги та релігії не мають реально-доказового змісту, й оскільки дійсною є лише наука” [4, 66]. Вияви нігілізму як життєвого розчарування мають згубні наслідки й для духовної рівноваги головного героя “Степового вовка”: “Релігія, батьківщина, родина, держава втратили для мене свою вартість і стали мені байдужі, марнославство науки, ремесел, мистецтва викликало в мені огиду” [3, 78]. Як наголошує В. Краус, К.-Г. Юнг додає цю катастрофу в тому, що “відповідна психічна функція діяти не перестала, вона просто перемістилася у сферу несвідомого, «внаслідок чого люди виявилися отруєними надміром лібідо, сконцентрованого у культі образу Божого»”. Однак несвідоме від цього не стало усвідомленим, а навпаки, ще посилювалося. Коли звернені до ірраціональності психічні функції людини більше не зв’язані в

релігіях, мітах, образах, символах, тобто не мають виходу у сферу *sacrum*, вони “повністю переключаються в несвідоме й звідти запановують над реальністю [...]”. Нормальна релігійна функція збочується тоді в агресію, в руйнування”, і, як висновує з цього К. Г. Юнг, “раціональна культурна взаємність неминуче обертається зворотним боком – ірраціональним культурним спустошенням” [4, 66].

Такий процес може призвести до занепаду й зникнення релігій; релігійно марковані концепти, символи деградуєть; релігійні міти проходять трансмутації або зникають. Ці ж процеси порушують баланс внутрішніх психічних сил людини, її екзистенції: несвідоме “перестає відображатися у нашому житті, виникає застій, «особливе нагромадження енергії», своєрідний «заряд, здатний вибухнути». Саме цим і викликаний невроз, що охопив тепер як окрему особистість, так і цілі народи: наслідком цього є руйнування, агресія, самознищення” [4, 66-67]. Герман Гессе шукає філософських узагальнень для окреслення такого перебігу суспільних явищ, представляючи художньо окреслений процес такого дисбалансу психічної енергії як у окремої людини (Степового вовка), так і у суспільства, яке його оточує.

Йдучи за ідеями Альфреда Адлера, Вольфганг Краус зауважує, що “людина надто легко піддається бажанню зрівнятися з Богом, особливо – якщо вона втратила віру в нього”. Вона шукає своєї подібності до Бога “не в творенні, а в руйнуванні. Оскільки сумління й культура ще якось гальмують спрямовану назовні агресивність, вона скеровується на внутрішнє саморуйнування” [4, 76]. Герман Гессе теж формулює цю небезпечну перспективу в своєму філософському романі, виокремлюючи людину мистецтва як таку, яка особливо піддається такій духовній корозії: “...Є багато людей, схожих на Гарі, особливо серед митців, усі вони мають у собі дві істоти, дві душі, в них є Божа і диявольська основа [...]” [3, 50]. Їх життя – це “невпинний страдницький рух і горіння, воно нещасливе, сповнене тяжких внутрішніх протиріч [...]. У таких людей народжується небезпечна і страшна думка, що, може, все людське життя – прикра помилка [...]. Але в них постає і інша думка: що, можливо, людина не просто тварина, а дитина богів і їй судилося безсмертя” [3, 51].

Під міщанським життям (яке для мистця є одним із виявів межового балансування між сакральним і профанним) головний герой розуміє спробу віднайти рівновагу, “між безліччю крайнощів і протилежностей”. Для нього ця протилежність яскраво виражається у дуалістичній парі святий / розпусник: “Людина має змогу вся до кінця віддатися духовному, спробам наблизитися до божистого, до ідеалу святості. Але й, навпаки, вона має змогу вся до кінця віддатися фізичному потягові, домаганням своїх почуттів і всі зусилля спрямувати на досягнення миттєвої втіхи. Перша стежка веде до святості, до душевних мук, до самопожертви Богові. А друга – до розпусти, до тілесних мук, до самопожертви тлінності” [3, 59]. І ось “між цими двома стежками, дотримуючись золоті середини, й намагається жити міщанин [...]”. Він “ніколи не віддасться ні буянню почуттів, ні аскетизмові, ніколи не стане мучеником [...]”; він “не прагне ні до святості, ні до її протилежності”; він “хоче служити Богові, Але хоче служити й тілесним утіхам” [3, 59].

У письменницькій художній концепції дуального світу «людино-вовка» присутня особлива художня аберация сакрального. Такі зміщення декларуються тим, що профанне, земне життя людини до певної міри сакралізується своєю нормальністю, або, швидше, балансуванням на крайній межі між сакральним і профанним; підсвідоме набуває тут ознак світу профанного: “Поділ на вовка й людину, на інстинкт і інтелект, яким Гарі намагається пояснити свою долю, – це дуже велике спрощення [...]. Гарі бачить у собі «людину», тобто світ думок, почуттів, культури, одомашненої і витонченої природи, а поряд ще й «вовка», тобто темний світ інстинктів, дикості, жорстокості, брутальної, необтесаної природи”. Однак він “час від часу переживає щасливі хвилини, коли на хвилину вовк і людина в ньому миряться” [3, 65].

Про таке балансування на межі двох світів *sacrum* і *profanum* Вольфганг Краус пише, що “очевидним є ще одне: нігілізм здебільшого опановує особистість лише частково. Можна бути дуже релігійним, вірити в Бога і духовні цінності, а наступної миті припуститися щодо себе чи інших такого вчинку, яким усе це відкидається, мов ніколи й не існувало” [4, 77]. Гарі Галер в слово «людина» “вкладає все духовне, витончене чи хоча б привнесене культурою, а в слово «вовк» – усе інстинктивне, дике й хаотичне” [3, 69]. Адже людина – “не щось міцне і тривале (це був ідеал Античності, хай наймудріші представники здогадувалися, що він суперечить дійсності), а швидше спроба Творця, перехідне явище, вузький небезпечний місток між природою і духом. До духу, до Бога її жене внутрішнє призначення, а до природи, назад до матері, тягне глибинна туга; і між цими двома силами хитяється, тремтячи з ляку її життя” [3, 69-70].

Ганс Блюменберг, аналізуючи процес секуляризації та наростання нігілістичних процесів у добу Модерну, приходять до висновку, що важливим є те, що Людина Нового часу, прямує до “мирського” (*Weltlichkeit*) не отримує наново тієї свідомості дійсності, яка існувала в дохристиянську епоху, зокрема, наприклад, поверненням до космосу греків. Лише Ренесанс був “першим непорозумінням такого типу, спробою схопити нове поняття дійсності, яке почало про себе заявляти, як повернення вже одного разу створеної структури, якою можна заволодіти за допомогою знайомих категорій” [1, 14]. Це пов'язано з

тим, що “світ” – це не константа, на повернення якої можна було б сподіватися тоді, коли “слід лише розчистити багатовікові нашарування елементів релігійного походження і теологічної специфіки” [1, 14]. Йдучи за Ганною Арендт, Ганс Блюменберг приходять до висновку про сумнівність диференціації мирського і немирського (Weltlichkeit und Unweltlichkeit): історично секуляризація “у жодному з випадків не може розглядатися як процес переходу до мирського у найточнішому смислі слова – тому, що Модерн не поміняв потойбічний світ на поцейбічний і, строго кажучи, навіть не отримав нинішнє земне життя в обмін на майбутнє потойбічне; він, у кращому випадку, виявився відкинутим до нього” [1, 14]. До подібного висновку приходять і герої Германа Гессе, який вважає, що “шлях до невинності, до первісного, до Бога веде не назад, а вперед, не до вовка чи дитини, а все далі у провини, все глибше в олюднення” [3, 72]. Для Г. Гессе цей шлях до Бога лучиться із розв’язуванням кількох важливих проблем, пов’язаних із *sacrum* і *profanum*: що насправді є сакральним, який шлях людини до освоєння сакрального, до злиття з Богом. “Замість звужувати свій світ, спрощувати свою душу, тобі доведеться вбирати в неї, болочу й розширену, дедалі більше світу, аж поки врешті вбереш його весь і тоді, може, дійдеш до кінця, осягнеш спокій” [3, 73]. “Кожне народження означає відокремлення від всесвіту, означає відчуження від Бога, болісне формування нового. Повернутися до всесвіту, відмовитися від болісного відокремлення, стати Богом означає так розширити свою душу, що вона знову зможе охопити всесвіт” [3, 73]. Отже, для мистця йдеться про людину “в високому розумінні, про кінцевий наслідок довгого шляху людського становлення, про довершений взірць, про безсмертного” [3, 73].

В мистецтві, яке, як уже наголошувалося, для Гарі Галера лежить у просторі сакрального, теж відбуваються процеси профанації. Він пов’язаний, з одного боку, із недосконалістю людських засобів і можливостей виразити це *sacrum* (Герміна каже, що “є святі, яких я особливо люблю: Стефана, святого Франца й ще декого. І буває мені потраплять на очі такі облудні, фальшиві, дурні зображення цих святих, а також спасителі і Богоматері, що просто гидко на них дивитися. Коли я бачу такого солодкавого, ідіотичного Спасителя чи святого Франца і бачу, що ці мальовидла здаються комусь гарними й величними, то мені аж боляче стає за справжнього Спасителя”, бо “навіщо він жив і так тяжко страждав, коли людям досить такого нікчемного його образу!” [3, 114]), а з іншого (й у цьому випадку знаходить пряме вираження концепція ідей Платона) – з розуміння того, що образ, створений чи людською уявою, чи як витвір людських рук, завжди є лише копією ідеї, концепту (“А проте я знаю, що той образ Спасителя чи святого Франца, який я собі створила в душі, – продовжує Герміна, – тільки людський образ і до прообразу йому далеко, що самому Спасителю цей мій внутрішній образ здався б таким самим дурним і примітивним, як мені здаються ті солодкаві підробки” [3, 114]).

Релігійні, біблійні образи, які на прагматичному рівні покликані відкривати іншу, вищу (для *homo religiosus* – справжню) реальність є релігійно маркованими концептами – своєрідними вузловими атомами, які, структурують і представляють на дескриптивному рівні категорію *sacrum*. У агресивному середовищі секуляризації та нігілізму вони дегенерують до рівня симулякрів. Г. Гессе демонструє як корозія секуляризації трансмує їх у порожнечу симулякрів мас-культури: у фільмі зі старозаповітнім сюжетом, “священну історію, її героїв і її дива, що нам у дитинстві здавалося першим, невиразним передчуттям якогось іншого світу, чогось нелюдського, тут показували вдячній публіці, що тихо жувала принесені з собою бутерброди, за вартість вхідного квитка [...]” [3, 184]. Окремо можна говорити в цьому випадку не тільки про профанацію *sacrum*, але й про деструкцію сакрального-як-мистецтва.

У романі Г. Гессе з’являється й певний конструкт характеристики сакрального часу, які відрізняються від ознак часу фізичного й має свої особливості протікання. Герміна каже, що для того “щоб бути побожною, треба часу, ба навіть треба бути незалежною від часу! Не можна бути справді побожною і водночас жити реальним життям...” [3, 114]. Разом з тим ці особливі прикмети часу сакрального тісно переплітаються із концепцією мистецтва-як-*sacrum*. У секулярному світі те, що “в школах звуть «світовою історією» і що примушують задля освіти завчати напам’ять, з усіма його героями, геніями, великими вчинками й високими почуттями, – все те брехня [...]. Завжди так було, і завжди так буде – гроші, влада, ціла доба, весь світ належить цілій дрібноті, а справжнім людям не належить нічого. Нічого, крім смерті” [3, 172].

Однак, крім смерті існує ще й *вічність* (слава у мистецтві насправді не є інгредієнтом вічності, оскільки вона – ефемерна). Особливістю цього концепту вічності у Гессе є його дуальна природа. Традиційним, теологічно окресленим її компонентом є християнське потойбіччя, яке дарує людині надію на вічне спасіння (“Побожні люди звуть її Царством Божим. [...] Всі ми, вимогливі, ті, кому відома туга, хто не вмщається в цьому світі, не могли б жити, якби, крім тутешньої атмосфери, не було ще якоїсь іншої, якби, крім цієї доби, не було ще й вічності, царства справжнього” [3, 174]); авторським компонентом (який перегукується з подібними ідеями, представленими в поезії Мікелянджело (мадригал “Покликанню моему запорака – чуття краси...”) та Лоренцо де Медичі (мадригал “Мов тьмава лампа пізньої пори...”) [6, 136-138]), представленим у контексті дискурсивної стратегії мистецтва-як-*sacrum*, є декларування загальнолюдської культури як невід’ємної частини божистого (це, знову ж, певним чином трансформована філософська доктрина Платона): “До цього царства належить музика Моцарта й вірші

твоїх великих поетів” [3, 174]. Поруч з усім Герман Гессе декларує цілий шерек *раціональних* (за класифікацією Рудольфа Отто) елементів вияву *sacrum* (“До нього (цього Царства – *I. H.*) належать святі, що творили дива, померли мученицькою смертю й стали для людей великим прикладом...” [3, 174]) і компонентів *іраціональних* (“...До вічності належить також і образ кожного справжнього вчинку, сила кожного справжнього почуття, навіть якщо про них ніхто не знає, ніхто їх не описує, не пробує зберегти для майбутнього, має тільки сучасність” [3, 174]) та представляє динамічну картину цілісного, синкретичного існування цих раціональних та іраціональних компонентів сакрального у людському бутті: “... Побожні люди знають про це найбільше. Тому вони й витворили ідею святих і те, що вони звать «сонмом святих». Святі – це справжні люди, молодші брати Спасителя. Ми ціле своє життя простуємо до них кожним своїм добрим вчинком, кожного сміливою думкою, справжньою любов’ю. Давні художники зображали сонм святих на тлі золотавого неба, осяйним, гарним, сповненим миру, – це те саме, що я називала «вічністю». Це – царство невидиме, царство, яке існує поза часом [3, 174-175]”. Завершуючи цю всеохопну картину *sacrum*, автор вкладає в уста Герміони окреслення остаточної мети, до якої має прагнути людина релігійна – *homo religiosus*: “Це наше царство, там наша домівка, туди прагне наше серце [...]. І тому ми тужимо за смертю [...]. Є багато святих, що спершу були великими грішниками. Але й гріхи можуть бути шляхом до святости, гріхи й порок [...]. Через який бруд, через яку брехню нам треба перейти, щоб дістатися додому! І нас нема кому вести, наш єдиний провідник – туга за своєю домівкою” [3, 175].

Ніби вторуючи Германові Гессе, Вольфганг Краус у пошуках засобів подолання нігілізму закликає не нехтувати й “релігійністю чи трактувати її занадто спрощено: адже з неї виростає вся наша культура, і це дається взнаки не лише тоді, коли внаслідок її надто спрощеного трактування виникають якісь негаразди, а й насамперед у формуванні наших уявлень про щастя, внутрішню гармонію, красу й згоду, любов, дружбу, співжиття”. І додає: “Звичайно, можливість «гуманізму без Бога», позарелігійної життєвої мотивації теж не виключена, однак ніколи не слід забувати, що своїм корінням релігія сягає саме в культуру” [4, 100]. Й, ніби далі продовжуючи ідеї Г. Гессе, на питання про те, що можна було б протиставити нігілізмові, В. Краус відповідає: “Релігійність і гуманістичну систему цінностей”. І, одночасно, окреслює наступну перспективу: “Можна вдатися й до неологізму, в якому наголошено дійову орієнтацію на гуманістичні цінності: «валоризм» релігійної позиції. При цьому «валоративність» означало б дещо більше, ніж «консервативне збереження цінностей», бо включало б у себе також їх активацію” [4, 102].

Узагальнюючи філософські концепції Германа Гессе український письменник і вчений німецького походження Юрій Клен (Освальд Бурггардт), віднаходить у них своєрідну синтезу сакрального та профанного: “... Треба виправдовувати світ і прийняти все життя, яким воно є, з його красою і потворністю, радістю і жахом, гріхом і праведністю” [5, 519].

Категорія *sacrum* у романі Германа Гессе отримує своєрідне, ідіоконцептуальне вираження. Мистець створив цілісну й усеохопну картину концепції культури-*як-sacrum*, що побудована на філософських концепціях Платона та має паралелі у поезії Ренесансу, особливістю якої є представлення багаторівневих взаємин культури та релігії й тенденцій їх розвитку в сучасному секуляризованому світі. Саме ці аспекти творчості письменника потребують наступних дослідницьких розшуків та узагальнень.

ЛІТЕРАТУРА

- Блюменберг Ханс. Из книги “Легитимность нового времени” // Новое литературное обозрение. – 2007. – № 5 (87). – С. 10-25.
- Борецький Мирон. Есей Юрія Клена (Освальда Бурггардта) про Германа Гессе // Творчість Юрія Клена в контексті українського неокласицизму та вісниківського неоромантизму / Гол. редактор Леся Кравченко. – Дрогобич: Відродження, 2004. – С. 255-262.
- Гессе Герман. Степовий вовк / Пер. з нім. Є. Поповича. – Київ: Основи, 2003. – 251с.
- Краус Вольфганг. Нігілізм сьогодні або Терплячість світової історії / Пер. з нім. М. Павлюка. – Київ: Основи, 1994. – 124с.
- Клен Юрій. Герман Гессе // Клен Юрій (Освальд Бурггардт). Вибрані твори : Дрогобич, 2003. – С. 515-519.
- Сантаяна Джордж. Витлумачення поезії та релігії / Пер. з англ. О. Махничева. – Львів: Ініціатива, 2003. – 288с.
- Тилліх Пауль. Теология культуры // Тилліх Пауль. Избранное. Теология культуры. – Москва: Юристъ, 1995. – С. 236-395.
- Bauman Günter. “Es geht bis auf’s Blut und tut weh. Abe rest fördert”: Hermann Hesse und die Psychologie C. G. Jungs // Hermann Hesse und die Psychoanalyse: “Kunst und Therapie”. – Bad Liebenzell: Gengenbach, 1997. – S.42-60.
- Blanchot Maurice. Н. Н. // Przegląd filozoficzno-literacki. – 2007. – Nr. 2 (17). – S. 167-185.
- Cheong Kyung Yang. Mystische Religiosität als Synthese zwischen West und Ost bei Hermann Hesse // Hermann Hesse und die Religion. – Bad Liebenzell / Calw: Vernhard Gengenbach, 1990. – S.117-131.
- Fickert Kurt J. The Significance of the Epiphany in “Der Steppenwolf” // International Fiction Review. – 2002. – № 1-2 (29). – P. 1-10.

- Gellner Christoph.* Zwischen Ehrfurcht und Revolter: Hesse und die Doppelgesichtigkeit alter Religion // Hermann Hesse und die Psychoanalyse: "Kunst und Therapie" – Bad Liebenzell: Gengenbach, 1997. – S. 300-315.
- Hesse Hermann.* Fragmenty listów z lat 1945-1961 // Przegląd filozoficzno-literacki. – Warszawa 2007. – Nr. 2 (17). – S. 93-110.
- Hesse Hermann.* Weltgeschichter // *Hermann Hesse.* Politische Betrachtungen. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970. – S. 34-38.
- Hermann Hesse und die Religion. – Bad Liebenzell / Calw: Vernhard Gengenbach, 1990. – 212s.
- Horrocks David.* Harry Haller as "Höherer Mensch": Nietzschean Themes and Motifs in Hermann Hesse's "Der Steppenwolf" // *Germal Life and Letters.* – 1993. – № 2 (46), Apr. – P. 134-144.
- Klemm David E.* Re-Entering the Magic Theatre: The Trace of the Other in Hermann Hesse "Steppenwolf" // *Believing in the Text: Essays from the Centre for the Study of Literature, Theology, and the Art,* University of Glasgow. – Oxford: Peter Lang, 2004. – P. 145-157.
- Kher Inder Nath.* The Buddhist Motif of Enlightenment Hermann Hesse's "Steppenwolf" // *The Literary Criterion.* – 1996. – № 3 (32). – P. 39-49.
- Küng Hans.* Hermann Hesse als ökumenische Herausforderung // *Hermann Hesse und die Religion.* – Bad Liebenzell / Calw: Vernhard Gengenbach, 1990. – S. 57-86.
- Pabian Jerzy.* Długa pielgrzymka samotnika. Hermann Hesse (1877-1962) // *Przegląd filozoficzno-literacki.* – 2007. – Nr. 2 (17). – S. 139-166.
- Pott Sandra.* Säkularisierung in den Wissenschaften seit der frühen Neuzeit. – Bd. 1. – Berlin-New York, 2002. – S. 11-45.
- Schine Robert S.* "The Deleted Word": Implications of an Altered Text by Hermann Hesse // *New England Review: Middlebury Series.* – 2004. – Vol.25 (3). – P.104-112.
- Steward Mery E.* The Refracted Self: Hermann Hesse, "Der Steppenwolf" // *The German Novel in the Twentieth Century: Beyond Realism.* – Edinburgh: Edinburgh UP, 1993. – P. 80-94.
- Schwarz Egon.* Hermann Hesse "Steppenwolf" // *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman.* – Columbia: University of South Carolina Press, 1991. – P. 382-414.
- Tebben Karin.* "Und dann war ich eben nie etwas anderes als Künstler...": Künstlermythen im Werk Hermann Hesses // *Colloquia Germanica.* – 1999. – № 1 (32). – S. 1-35.
- Volker Michels.* Gegen den Nationalismus der Konfessionen: Religiosität bei Hermann Hesse // *Hermann Hesse und die Religion.* – Bad Liebenzell / Calw: Vernhard Gengenbach, 1990. – S.147-166.

Уляна ФАРИНА

УДК 821.111-21

КЛЮЧОВІ ПОНЯТТЯ КУЛЬТУРИ ЯК ПРОБЛЕМА ПЕРЕКЛАДУ «A MOON FOR THE MISBEGOTTEN» Ю. О'НІЛА

У статті розглянуто проблему трансформації ключових понять культури в тексті перекладу. Подано аналіз передачі ірландсько-американського колориту оригінальної драми Ю. О'Ніла «A Moon for the Misbegotten» у текстах українського, російського та польського перекладів. Простежено ступені спотворення перекладачами авторського послання.

Ключові слова: ключові поняття культури, еkleктика методу, культурне пограниччя, етнічна ідентичність.

The article examines the transformation of the key notions of culture in the text of translation. It has been analyzed the transfer of Irish-American culture of the drama «A Moon for the Misbegotten» in the texts of Ukrainian, Russian and Polish translations. It has been depicted the levels of the translators' interference into the author's message.

Key words: key notions of culture, realistic technique, writing eclecticism, cultural diversity, ethnic identity.

В статье рассмотрена проблема трансформации ключевых понятий культуры в тексте перевода. Дан анализ передачи ирландско-американского колорита оригинальной драмы Ю. О'Нила «A Moon for the Misbegotten» в текстах украинского, русского и польского переводов. Проанализирована степень искажения авторского послания переводчиками.

Ключевые слова: ключевые понятия культуры, еkleктика метода, культурное пограничье, этническая идентичность.