
ІСТОРІЯ

ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ



*Курс лекцій з дисципліни
для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
спеціальностей
«Середня освіта. Мова та зарубіжна література (англійська)»
і «Філологія. Прикладна лінгвістика»*

Рогульська О. О., Дубініна К. А.

ІСТОРІЯ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ



*Курс лекцій з дисципліни
для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
спеціальностей
«Середня освіта. Мова та зарубіжна література (англійська)»
і «Філологія. Прикладна лінгвістика»*

Хмельницький 2024

УДК 82.09(4/9)(075.8)
P59

*Рекомендовано на засіданні
кафедри іношомовної освіти та міжкультурної комунікації
Хмельницького національного університету
(протокол № 1 від 05.09.2024)*

Рецензент:

Магдюк О. В. – канд. пед. наук, доц. кафедри іноземних мов
Хмельницького національного університету.

Рогульська О. О., Дубініна К. А.

P59 Історія зарубіжної літератури : курс лекцій з дисципліни
для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
спеціальностей «Середня освіта. Мова та зарубіжна літе-
ратура (англійська)» і «Філологія. Прикладна лінгвістика» /
О. О. Рогульська, К. А. Дубініна. Хмельницький : ХНУ,
2024. 229 с.

Курс лекцій містить основні відомості та положення з теорії
зарубіжної літератури, літературні періоди, течії, напрями, жанри,
особливості та історичні передумови їх виникнення, життєвий та
творчий шлях основних представників тієї чи іншої доби.

Після кожної лекції пропонуються контрольні питання, які
дозволять перевірити рівень засвоєння знань здобувачів.

УДК 82.09(4/9)(075.8)

© Рогульська О. О., Дубініна К. К., 2024
© ХНУ, оригінал-макет, 2024

Вступ

«Історія зарубіжної літератури» є складовою загальної підготовки здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти, які навчаються за освітньо-професійними програмами в межах спеціальностей 014.02 «Середня освіта. Мова та зарубіжна література (англійська)» та 035.10 «Філологія. Прикладна лінгвістика». Дисципліна обсягом 15 кредитів ЄКТС, передбачає вивчення теоретичної частини, практикум та виконання індивідуальних завдань.

Метою дисципліни є: сприяння долучення здобувачів до культурної скарбниці людства, збагаченню їхнього духовного світу, ознайомленню із загальнолюдськими цінностями, формуванню естетичного смаку, високої загальної і читацької культури.

Завданнями дисципліни є: засвоєння основних відомостей та положень з теорії зарубіжної літератури кінця XIX початку XX ст. (літературних періодів, течій, напрямів, жанрів, особливостей та історичних передумов їх виникнення, основних понять, біографічних даних та творчості найвидатніших представників тієї чи іншої доби); формування духовного світу здобувачів, їхніх світоглядних переконань, громадянських якостей; утвердження за допомогою засобів художньої літератури національних і загальнолюдських цінностей; розвиток умінь формулювати й обстоювати власну думку, вести полеміку, оцінювати життєві явища та виражати ставлення до моральних, суспільних проблем, відображених у класичних і сучасних творах; розкриття значення художньої літератури як могутнього чинника єднання та розвитку української нації; формування умінь та навичок здійснювати пошуково-дослідницьку діяльність (знаходити, сприймати, аналізувати, оцінювати, систематизувати, зіставляти різноманітні факти й відомості); удосконалення практичних навичок самостійної навчальної діяльності та самоконтролю; розвиток художньо-образного мислення, інтелектуальних і творчих здібностей здобувачів, а також їхньої емоційно-духовної сфери, естетичних смаків, загальної культури.

Вивчення дисципліни сприяє розширенню та поглибленню у здобувачів таких *компетентностей* як: здатність використовувати в професійній діяльності системні знання про основні періоди розвитку літератури, що вивчається, еволюцію напрямів, жанрів і стилів, чільних представників та художні явища, а також тенденції та закономірності розвитку світового літературного процесу; визначення специфіку і значення художніх концепцій та літературних творів у контексті суспільно-літературної ситуації, літературної критики і культурної епохи; оцінка художнього твору; визначення значення системи образів, сюжету, композиції та засобів виразності в їх поєднанні; характеристика творчої індивідуальності автора; здатність до збору, аналізу, систематизації та інтерпретації літературних і фольклорних фактів; здатність вільно оперувати спеціальною термінологією для розв'язання професійних завдань; здатність здійснювати літературознавчий аналіз текстів різних стилів і жанрів.

Програмні результати навчання. Здобувач, який завершив вивчення дисципліни, має оперувати базовими категоріями та поняттями; характеризувати тенденції, етапи і особливості літературного процесу країн у різні епохи, визначати світоглядно-естетичну специфіку літературних течій і напрямів; аналізувати твори за їх ознаками і в контексті епохи, називати жанрові особливості твору, оперувати фаховою термінологією; інтерпретувати твори зарубіжної художньої літератури; визначати специфіку творчого доробку найвизначніших авторів різних періодів, їх внесок у розвиток світового літературного процесу.

Третя частина лекційного курсу охоплює період історії зарубіжної літератури кінця XIX початку XX ст., а саме: французьку (Антуан де Сент-Екзюпері, Ж. П. Сартр, А. Камю, М. Пруст, Є. Йонеску); німецьку (Б. Брехт; Е. М. Ремарк, Г. Белль, Т. Манн); австрійську (Р. М. Рільке, П. Целан, Ф. Кафка); англійську (Б. Шоу, О. Уайльд, Дж. Голсуорсі, Т. Еліот, В. Голдінг) ірландську (Дж. Джойс); норвезьку (Г. Ібсен, К. Гамсун); американську (Г. Лонгфелло, О. Генрі, Т. Драйзер, Дж. Лондон, Е. М. Хемінгвей), японську (Ісікава Такубоку, Кобо Абе, Ясунарі Кавабатта), швейцарську (Ф. Дюрренматт).

До кожної теми подають основні відомості та положення з теорії зарубіжної літератури, характеризуються літературні періоди, течії, напрями, жанри, виокремлюють особливості та розкривають історичні передумови їх виникнення, тлумачаться поняття, розглядається життєвий та творчий шлях основних представників тієї чи іншої доби – все це сприятиме кращому розумінню того, що стало підґрунтям для написання творів, шедеврів світової літератури.

Додатково наведені індивідуальні завдання (додаток А).

Лекція 1

Особливості розвитку літератури кінця XIX – початку XX ст.

- Історико-літературний процес кінця XIX – початку XX ст.
- Модернізм як літературна течія кінця XIX – початку XX ст.
- Модерністські напрями і течії в літературі кінця XIX – початку XX ст.

Історико-літературний процес кін. XIX – поч. XX ст. Літературний процес кінця XIX – початку XX ст. тісно пов'язаний з усіма соціально-політичними, науково-технічними, економічно-промисловими та духовно-літературними змінами. Розглянемо їх детальніше.

Соціально-політичні зміни:

- активізація національно-визвольного руху в країнах Європи, Америки, Азії та Африки;
- падіння великих європейських імперій та монархій;
- ствердження соціалістичної і комуністичної ідеології;
- загострення соціально-політичних суперечностей між провідними державами світу, боротьба за перерозподіл сфер політичного впливу;
- кількісне зростання і різка поляризація політичних партій та рухів за ознакою їх демократичної або авторитарної спрямованості. Поява могутніх тоталітарних режимів – комуністичного в СРСР та націонал-соціалістичного у фашистській Німеччині;
- світові війни.

Науково-технічні зміни:

- революційні зрушення практично в усіх галузях науково-технічної діяльності людини. Активне впровадження теоретичних наукових припущень у їх практичну реалізацію (промисловість, транспорт, зв'язок, озброєння, медицина тощо);
- стрімкий розвиток та поява цілої низки нових галузей наукового знання (генетика, психіатрія, біофізика, біохімія, геофізика, геохімія, хімічна фізика, ядерна фізика, математична логіка тощо).

Економічно-промислові зміни:

- стрімка капіталізація економічних галузей діяльності людини;
- інтенсивний розвиток та індустріалізація виробництва;
- розвиток фінансової та банківської системи управління капіталом;
- розширення торгівлі та вільного підприємництва.

Духовні та літературні зміни:

- перегляд класичних, раціоналістичних форм ідейного світобачення та форм його художнього ствердження;
- загострення уваги до пошуку нових форм художнього відображення дійсності та світоглядних моделей його розуміння;
- перевага ірраціональних чинників мислення над раціональними і суб'єктивних форм сприйняття над об'єктивними;
- виникнення великої кількості ідеалістичних філософських та естетичних шкіл і напрямів;
- ствердження модернізму та авангардизму в мистецтві.
- більш тісний взаємозв'язок літератури з проблемами наукового, суспільно-політичного, культурного розвитку цивілізації;
- вихід на міжнародну арену великої кількості молодих національних літератур;
- розширення літературних контактів [6].

Ідеї А. Шопенгауера, С. К'єркегора, Ф. Ніцше, А. Бергсона створювали філософське підґрунтя для різноманітних літературних явищ і художніх течій епохи зламу віків.

Значний вплив на світоглядні позиції багатьох письменників цього часу мав *позитивізм*, основні принципи якого сформулювали французький філософ Оґюст Конт (1798–1857 рр.) та англійський учений Герберт Спенсер (1820–1903 рр.). Ця філософська теорія привертала увагу до позитивних фактів дійсності, закликаючи до їх опису та аналізу, до пошуку біологічних причин поділу суспільства на класи, відкидала класову боротьбу як протиприродну і визнавала боротьбу за існування, про яку писав Чарльз Дарвін (1809–1882 рр.), наявною і в людському суспільстві.

Не менш популярною була філософська концепція Артура Шопенгауера (1788–1860 рр.). Філософ розрізняє «речі в собі» та «явища». Людина сприймає світ у «явищах», сформованих її свідомістю, цей світ філософ називає «світ як уявлення». Реальний, існуючий незалежно від людини світ – це світ «речей в собі», позбавлений мети і розумного початку. Його основою філософ визначає Волю – знеособлену безглузду силу. Що вищий ступінь розвитку матерії, то активніше в ньому проявляється Воля. В неживій природі вона спричиняє конф-

лікти стихій, її базові вияви в живій природі – це потяги до виживання і розмноження. Людський інтелект – лише інструмент Волі, що сприяє ефективнішому виживанню. Оскільки, з точки зору Шопенгауера, життя є вічна боротьба або проти природи, або проти інших людей, то особистість є егоїстичною.

Ідеї Шопенгауера підхопив Фрідріх Ніцше (1844–1900 рр.), який створив теорію елітарності винятковості окремих особистостей, яких назвав «надлюдьми». Вони були носіями «волі до влади», стояли «по той бік добра і зла» й покликані керувати натовпом.

Значного поширення набула філософія *екзистенціалізму* – течія в філософії, що сформувалася в Європі у XIX–XX ст. Першими до екзистенціалізму у своїх працях звернулись данський філософ Серен К'єркегор та німецький філософ Фрідріх Ніцше. У XX ст. екзистенціалізм розвивався в працях німецьких (Мартін Гайдеггер, Карл Ясперс) та французьких (Габріель-Оноре Марсель, Альбер Камю, Жан-Поль Сартр) філософів та письменників. Екзистенціалізм або філософія існування (*фр. existentialisme від лат. exsistentia – існування*) – позиціонує і досліджує людину як унікальну духовну істоту, що здатна до вибору власної долі. Основним проявом екзистенції є свобода, яка визначається як відповідальність за результат свого вибору.

Основним положенням екзистенціалізму є постулат: екзистенція (існування) передеу есенції (сутності). У художніх творах екзистенціалісти прагнуть збагнути справжні причини трагічної невлаштованості людського життя. С. К'єркегор стверджував, що не могло бути й мови про осмислення людиною світу, бо вона обмежена у своїх можливостях, і що її мудрість полягала у зверненні до Бога та усвідомленні власної обмеженості. Світ непізнаний і абсурдний, а існування людини – це «буття для смерті», яка кидала тінь на все життя; мета існування – смерть. Тому загальний спосіб буття людини в суспільстві – трагічний, сповнений страху, тривоги та відчаю.

Людина, стверджував К. Ясперс, існувала як самотнє «Я», як «єдина» у «співіснуванні» з іншими. А це співіснування було існуванням рівноправних особистостей, які керували, робили добро, служили, виявляли вірність, товарицькість у ставленні одне до одного. Тому суть існування полягала в гуманізмі, бо, як стверджував Ж. П. Сартр, «екзистенціалізм – це і є гуманізм».

Не менш вагомою була філософія інтуїтивізму Анрі Бергсона (1859–1941 рр.), який у працях «Матерія і пам'ять» (1896 р.), «Сміх» (1900 р.), «Творча еволюція» (1907 р.) та інші розробив концепцію мистецтва, художньої творчості. Інтуїтивізм (*лат. intuitio – уява, споглядання*) – в літературознавстві – напрям, що абсолютизує інтуїцію як

момент безпосереднього осягнення світу в діяльності творчої фантазії, в акті його естетичного сприймання й оцінки.

Він твердив, що тільки інтуїція осягає життя у всіх його проявах, а не інтелект, який спроможний розглядати предмети і живі істоти лише збоку. Інтуїція ж проникає всередину об'єктів пізнання й адекватно осягає їх абсолютну сутність в її безкінечному русі чи розвитку. Інтуїція – це підсвідомий, інстинктивний стимул художньої творчості. Художня творчість, за А. Бергсоном, – особливе, ірраціональне бачення дійсності.

Звичайне споглядання життя пов'язане із задоволенням утилітарних потреб і є «звуженим», а естетичне відношення до дійсності забезпечує повнішу її візію. Наукове пізнання, на його думку, має фрагментарний чи «кінематографічний» (*механічно склеєний із окремих знімків дійсності*) характер, тому не може осягнути, а тим паче відтворити в поняттях постійні зміни дійсності чи внутрішній світ людини, яка являє собою найбільш повне і безпосереднє вираження довготривалості.

Великий вплив на розвиток літератури справила психоаналітична теорія віденського лікаря-психіатра Зигмунда Фрейда (1856–1931 рр.). Психіка людини за теорією З. Фрейда складається з трьох компонентів, рівнів: «Воно», «Я», «Над-Я». «Воно» (id) – несвідома частина психіки, яка містить у собі біологічні уроджені інстинктивні потяги (сексуальні). «Воно» насичено сексуальною енергією «лібідо». Оскільки «Воно» (інстинкти) є несвідомим, ірраціональним, та спрямовує поведінку людини відповідно до «принципу задоволення». Задоволення і щастя – головні цілі людини в житті. «Я» (ego) – свідомість, розумна, раціональна частина психіки. «Я» формується під впливом суспільства, яке висуває свої вимоги до людини. Тому «Я» підпорядковується «принципу реальності». «Над-Я» (super-ego) – слугує носієм моральних стандартів, це та частина особистості, яка виконує роль судді, критика, цензора, совісті. «Над-Я» у чоловіків формується через подолання Едіпова комплексу, який полягає в сексуальному потязі хлопчика до матері і ворожих почуттях до батька, котрий сприймається як суперник. А у жінок – через подолання комплексу Електри, який, в свою чергу, полягає в «сексуальному потязі» дівчинки до батька і ворожих почуттях до матері. Ці переживання містяться в сфері несвідомого і утворюють осередок збудження, не проникаючи в свідомість. Якщо «Я» прийме рішення чи здійснить дію на користь «Воно», але на противагу «Над-Я», то відчує покарання у вигляді почуття провини, сорому, докорів совісті. «Над-Я» підпорядковується «ідеалістичному принципу». Головний конфлікт у структурі особистості виникає між «Над-Я» і «Воно», між моральністю людини, сум-

лінням та інстинктами. Дії обох несвідомі, позбавлені контакту з реальністю. З іншого боку, свідомість – «Я» (*принцип реальності*) знаходиться в стані конфлікту з безсвідомим – «Воно» (*принцип задоволення*).

Принцип реальності і принцип задоволення несумісні, тому особистість завжди перебуває у стані напруження, від якої рятується за допомогою механізмів психологічного захисту, такими, наприклад, як витіснення (*переведення того, що не відповідає принципу реальності, у зміст несвідомого*), сублімація (*різні форми проявів енергії лібідо*) тощо. Сублімація – «перерозподіл енергії». Енергія сублімується, трансформується в енергію інших видів діяльності, які прийнятні для суспільства і людини (*творчість, мистецтво, суспільна активність, трудова активність*). Якщо енергія інстинктів не знаходить виходу або не сублімується, то вона витісняється із свідомості в сферу несвідомого. Потяги, інстинкти, які колись були витіснені у несвідому частину психіки, зберігаються як приховані. Осередок збудження може поступово «розхитувати» систему захисту, що призводить до неврозів.

Відтак, наприкінці XIX ст., розчарувавшись у колишніх ідеалах та засобах їх художнього втілення в літературних творах, письменники часто відмовлялися від творчого методу критичного реалізму. Сумнів у художніх можливостях критичного реалізму зумовив появу *натуралізму* та *неоромантизму*, які відкинули типізацію та узагальнення життєвого матеріалу, прагнення дати універсальні рецепти на всі випадки життя, відкрити глибинні життєві істини.

Натуралісти, покращили соціально-психологічні узагальнення, звернулися до точного, фактографічного, деталізованого та правдоподібного зображення життя. Вони намагалися пояснити соціальну нерівність і зумовлені нею соціальні проблеми біологічною спадковістю, до якої дотична ідея страшного неминучого фатуму, визначеної кожному долі.

Неоромантизм намагався відійти від похмурої та сповненої горя дійсності, втекти у світ мрій та ідеалів, екзотичні краї шляхетних, прекрасних душою і вчинками героїв, які невтомно боролися із життєвим злом. Відмовившись, так само як і натуралісти, від соціально-психологічних узагальнень, неоромантики звернулися до зображення унікального, героїчного та екзотично-романтичного.

Літературний процес кін. XIX – поч. XX ст. збагатився не лише художніми напрямами, а й жанрами. Урізноманітнівся роман: поряд із соціальним романом існували науково-фантастичний, соціально-утопічний, історичний, соціально-психологічний, філософський, політичний, біографічний, роман-памфлет, роман-епоса. Набула різновидів драма, популярною стала психологічна новела, жанрово збагатилася лірика [6].

Модернізм як літературна течія кін. XIX – поч. XX ст. *Модернізм* – загальна назва напрямків мистецтва та літератури кін. XIX – поч. XX ст., що відображали кризу буржуазної культури і характеризували розрив із традиціями реалізму та естетикою минулого. Модернізм виник у Франції наприкінці XIX ст. (Ш. Бодлер, П. Верлен, А. Рембо) і потім поширився в Європі та Україні. Мистецтво модернізму носило переважно ірраціональний характер, оскільки самі митці цього напрямку вважали, що мистецтво ірраціональне по своїй сутності та ніколи не було раціональним.

Риси модернізму: особлива увага до внутрішнього світу особистості; проголошення самоцінності людини та мистецтва; надання переваги творчій інтуїції; розуміння літератури як найвищого знання, що здатне проникати у найінтимніші глибини існування особистості; пошук нових засобів у мистецтві (*метамова, символіка, міфотворчість тощо*); прагнення відкрити нові ідеї, що змінять світ на краще за законами краси і мистецтва.

Модернізм поділявся на *легкий та радикальний*. Саме радикальний модернізм отримав назву – *авангардизм* (*узагальнююча характеристика течій у світовому мистецтві, що виникли наприкінці XIX – поч. XX ст., скерованих на руйнування традиційних художніх законів і форм заради створення нових*): *дадаїзм, футуризм, сюрреалізм, «новий роман», «драма абсурду», «потік свідомості»*. Ці течії значно урізноманітнили та збагатили літературу. Авангардизм полягав у абсолютній відмові від існуючих норм, прихильники напрямку прагнули створити нові художні засоби, зобразити кризу і хворобливі явища у культурі засобами перекручених і незвичайних форм.

Виділяють *два періоди* розвитку модернізму:

1) *ранній* – остання третина XIX – 10-ті роки XX ст. – символізм, імпресіонізм, неоромантизм;

2) *зрілий* (з 10-х років XX ст. до останньої третини XX ст.) – авангардизм (*дадаїзм, футуризм, сюрреалізм, імажизм, експресіонізм тощо*).

Ранній модернізм вперше порвав з традиціями реалізму та натуралізму, відмовившись від зображення «правди життя» (*об'єктом зображення було людське життя в усіх його проявах, тобто справжнє життя*), але не відкидаючи досягнень романтизму, беручи його систему за вихідну. Головною у творчості письменників стала естетична проблематика. Художній твір усвідомлювався не як засіб соціального аналізу, а як виявлення творчої свободи митця.

У зрілому модернізмі простежувався відхід від зневажливого заперечення дійсності, до її освоєння, пошук нових форм одухотворення дійсності, поетика синтезу, перехід від миттєвого до загального.

Модерністські напрями і течії в літературі кін. XIX – поч. XX ст. *Імпресіонізм* у літературному мистецтві – стильова течія модернізму, що виникла наприкінці XIX ст. в Європі, визначається психологізмом та детальним описом почуттів персонажів. Засновниками літературного імпресіонізму вважаються брати Гонкури.

Визначальні риси імпресіонізму:

– оповідь від першої особи, що дозволяє читачеві відчувати себе головним героєм. Це відчуття підсилюється ще одним поширеним для імпресіоналізму стилістичним прийомом – відсутністю імен – натомисть у творах часто використовуються займенники;

– насиченість образами, здебільшого абстрактними, які необхідні для підкреслення причинно-наслідкових зв'язків між зовнішніми чинниками та враженнями. Зазвичай образи переслідують героя, створюють атмосферу неспокою, що й вирізняє імпресіоністичні твори з-поміж інших;

– можливість відчувати себе героєм твору має унікальні повчальні властивості, адже в імпресіоналістичних творах описуються не лише чесноти героя – чесність або героїзм, а описуються складні його переживання під час прийняття важких рішень в критичних умовах;

– митці-імпресіоністи намагаються вкласти у свою розповідь велику кількість сюжетних ліній або уточнень, щоб зробити картину внутрішнього світу героя максимально наближеною до повної;

– надзвичайно глибоко розкриваються думки, реакції на події, почуття персонажу. Особлива увага приділяється світу бажань, особливо підсвідомих, бо саме вони формують так званий «внутрішній світ». Бажання ведуть героя, як і будь-яку людину, але дуже рідко здійснюються, що дає авторові змогу обґрунтувати постійні душевні страждання;

– розвиток подій супроводжується зміною морального стану головного героя. Наявні успіхи та невдачі, перемоги та поразки, що змінюють одне одного. Особливо повільна зміна настрою, емоційного стану помітні у романах або повістях. Відтак імпресіоністи частіше віддають перевагу новелі – стислому жанру, більш насиченому подіями, що мають лінійний сюжет. Це дозволяє зосередити увагу не на зовнішніх чинниках, а на тому, як події впливають на моральні якості персонажа.

До початку XX ст. виникло кілька стильових різновидів імпресіонізму. Родоначальниками *«психологічного імпресіонізму»* вважають братів Ж. й Е. Гонкурів, цей напрямок продовжений у творчості К. Гамсуна («Голод»), раннього Т. Манна (у новелах), С. Цвейга. Трепетні мальовничі описи зустрічаються у творчості Е. Золя («Сторінка любові»), Е. П. Якобсена (у новелі «Могенс»). Екзотичні барвисті

особливості імпресіонізму з'являються у творчості Р. Л. Стівенсона і Дж. Конрада, пізніше у С. Моема і П. Верлена, у вірші «Поетичне мистецтво» (1874) – як поетичний маніфест імпресіонізму, і як передвістя поетики символізму.

В українській літературі поетика імпресіонізму втілилася у творчості М. Коцюбинського, В. Стефаника, частково О. Кобилянської, а також М. Хвильового, М. Яцківа, Н. Кобринської та ін.

Символізм (грец. *symbolon* – *прикмета*) – літературний напрям кін. ХІХ – поч. ХХ ст., основною рисою якого є фокусування на непізнаному в навколишньому світі й людській душі, єдиний спосіб вираження непізнаного – через символи; об'єкт зображення – світ таємниць і мрій; поєднання реального й таємничого, міфологічного й містичного; ідея загадковості світу, конфлікту між реальним та ідеальним; звернення до духовного, релігійного світу людини; інтуїтивне, безсвідоме як головне в художній творчості. Апелювання до ідей романтиків і містиків, до філософських учень Платона, І. Канта, А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, С. К'єркегора. Ідея символічності мистецтва. Символ як місток між земним, емпіричним, тимчасовим і духовним, вічним, абсолютним. Проблема символу як основна проблема художньої творчості. Слово як натяк, а образ як загадка [4].

Королем символізму називають Поля Верлена, а його вірш «Поетичне мистецтво» – віршований маніфест символізму. Символ використовувався як засіб вираження незбагненої сутності життєвих явищ і потаємних та містичних уявлень, прозрінь, ірраціональних осяянь тощо. Для символістів поезія і музика були вищою формою пізнання – пошуком відкриття іншого буття.

Із символізмом пов'язують свою творчість видатні письменники й за межами Франції. У 1880-ті роки розпочинають свою діяльність бельгійські символісти – поет Еміль Верхарн і драматург Моріс Метерлінк. На зламі століть виступили видатні австрійські митці, пов'язані із символізмом – Гуго фон Гофмансталь і Райнер Марія Рільке. До символістів належав також польський поет Болеслав Лесьмян, з художніми принципами символізму співвідносяться окремі твори німецького драматурга Гергарта Гауптмана, англійського письменника Оскара Уайльда, пізнього Генріка Ібсена. В українську поезію символізм увійшов із творчістю М. Вороного, О. Олеся, П. Карманського, В. Пачовського, М. Яцківа та ін. Школу символізму пройшли такі визначні українські поети, як М. Рильський і П. Тичина, «Сонячні кларнети» якого складають вершину українського символізму.

Символізм протиставив свої естетичні принципи та поетику реалізму й натуралізму, напрямам, які він рішуче заперечував. Символісти не зацікавлені у відтворенні реальної дійсності, конкретного та

предметного світу, у простому зображенні фактів повсякдення, як це робили натуралісти. Саме у своїй відірваності від реальності митці-символісти і вбачали свою перевагу над представниками інших напрямів. Символ є фундаментом усього напрямку. Символ допомагає митцеві відшукати «відповідності» між явищами, між реальним і таємничим світами.

Свою діяльність поети-символісти порівнювали з теургією (*жертвопринесення – напрям езотеричного християнства, «магічне мистецтво»*), а своїм віршам часто намагалися надати ознак ритуально-магічного тексту, схожого на заклинання. Зміст символічних образів у першу чергу розрахований на те, щоб збуджувати в уяві слухача складну гру асоціацій, пов'язаних з відповідним емоційним настроєм і позбавлених чітко окресленої предметної основи. Особливого значення символісти надавали звучанню вірша, його мелодиці та звукопису, а також маловживаній поетичній лексиці. Звукопис вірша вони порівнювали з музикою, а ця остання асоціювалася для них із вершиною мистецтва і оптимальним засобом для вираження певного символічного змісту.

Не менш цікавим стилем з покликом на минуле і естетику, став напрям – *естетизм* – культ витонченої краси. *Естетизм* (грец. «почуттєвий, здатний відчувати») – напрям в мистецтві кін. XIX поч. XX ст., що виник в Англії, як реакція на стриманий стиль вікторіанської доби. Основне філософське підґрунтя цього напрямку була ідея мистецтва заради мистецтва, яка сформувалася ще в античні часи. В літературі естетизм – тенденція, яка сформувалася наприкінці XIX ст. під впливом ідей Джона Рескіна та Уолтера Пейтера. Найяскравішим представником естетизму став Оскар Уайльд, який вважав, що мистецтво живе своїм життям незалежно від дійсності й тому перебуває в опозиції до свого часу, що життя наслідує мистецтво, а не навпаки, що «немає книжок моральних або аморальних, є книжки добре написані або погано написані».

Експресіонізм (фр. *expression* – вираження, виразність) – літературно-мистецька течія авангардизму. Основний творчий принцип експресіонізму – відображення загостреного суб'єктивного світобачення через гіпертрофоване авторське «Я», напругу його переживань та емоцій, бурхливу реакцію на дегуманізацію суспільства, знеособлення в ньому людини, на розпад духовності, засвідчений катаклізмами світового масштабу початку XX ст. Представники у літературі: Ф. Кафка, Г. Тракль, У. Бехер, А. Франс. Ця течія розвивалася переважно у німецькомовних країнах у період з 1905 до 1925 р. Вона була своєрідною реакцією на гостру соціоісторичну кризу, що призвела до Першої світової війни, революцій та краху імперій у першій чверті XX ст.

Стилістика експресіонізму в ХХ ст. відобразилася у кіно, живописі, графіці, літературі, скульптурі, найменше у архітектурі. Цікаво, що саме естетика експресіонізму стала в образотворчому мистецтві поштовхом до інтенсивного розвитку плаката, а в кіно – тієї лінії, що згодом трансформувалася в маскультуру у так звані «фільми жажів».

Відтворення у нових художніх формах хаосу, спричиненого Першою світовою війною, визначало також поетику *дадаїстської течії*. Автором назви течії був румунський поет Трістан Тцара, який знайшов випадкове слово «dada» в словнику. Трістан Тцара пояснив: *«Мовою негритянського племені Кру воно означає хвіст священної корови; в деяких регіонах Італії так називають матір; це може бути позначенням дитячого дерев'яного коника; подвійним ствердженням у румунській мові. Це може бути й відтворення нез'язного дитячого белькотіння. В будь якому разі – щось абсолютно безглузде...»*.

Засновники дадаїзму – Трістан Тцара, Ріхард Гюльзенбек, Гуго Балль, Ганс Арп. Місцем народження дадаїстів не випадково стала Швейцарія – нейтральна країна, що дала притулок митцям з ворогуючих держав, яких об'єднували антивоєнні та анархістські настрої. *«Ми знали, – проголошував той же Трістан Тцара, – що війну не припинити, якщо не вирвати її коріння. Всі прояви цієї так званої цивілізації нам набридли – самі її підвалини, її логіка, її мова. І ось обурення набуло таких форм, в яких гротескне й абсурдне брало верх над естетичними цінностями*». Ідею протесту проти війни, тісно пов'язану з ідеєю бунту проти засад західної цивілізації, яка цю війну уможливила, дадаїсти увиразнювали у підкреслено антиестетичних, епатажних формах.

Головним принципом дадаїстів була настанова на створення зразків «антимистецтва». Вони широко практикували безглузді сполучення слів і звуків, набори випадкових предметів, псевдомалюнки, використовували елементи звуконаслідування, «механічного» віршування – одне слово, все те, що викривало нісенітність буття. Одним із найважливіших художніх відкриттів дадаїстів був колаж. Колаж (*франц. collage – наклеювання*) – технічний прийом в образотворчому мистецтві, який ґрунтується на введенні у твір різних за фактурою та кольором предметів: шматків газет, афіш, шпалер тощо. У широкому розумінні колаж – це вклучення за допомогою монтажу в твори літератури, театру, кіно, живопису, музики різностильових об'єктів або тем для посилення естетичного ефекту.

Дадаїстська течія проіснувала недовго – з 1916 до 1922 р. Однак на її художні відкриття спиралися представники багатьох авангардистських течій, що виникали упродовж усього ХХ ст. (*хепенінг, перформанс, концептуальне мистецтво тощо*). Предтечами дадаїзму вважаються кубізм, експресіонізм та футуризм.

Найближчим сусідом дадаїзму в культурному просторі був *сюрреалізм* – одна з найпотужніших авангардистських течій першої половини ХХ ст., в яку, до речі, влилися і деякі дадаїсти.

Слово «сюрреалізм» буквально перекладається з французької як «надреалізм». Теоретики цієї течії трактували «надреальне» як царину «абсолютного». Сюрреалістська течія виникла у 10–20-ті роки ХХ ст. у Франції. Її найяскравішими представниками у літературі були А. Бретон, Л. Арагон, Ф. Супо, П. Елюар, А. Арто, Т. Тцара та ін.

Зasadничим принципом сюрреалістської поезії було «автоматичне письмо» – швидкісне, майже вільне від редагування перенесення на папір слів, уривків мовлення, асоціацій, образів, спонтанних «осянь», нав'язливих видінь, що раптово здійснюються з глибин підсвідомого.

Характерна для сюрреалістів настанова на занурення у глибинні психічні механізми людини (у сферу снів, марень, галюцинацій, кошмарів тощо) була по суті суголосна ідеям видатного теоретика та практика психоаналізу З. Фрейда. Поети, які належали до цієї течії, розвивали принципи асоціативної образотворчості, яка спиралася на практику несподіваного зближення віддалених реалій, завдяки чому, за словами Л. Арагона, народжувався «приголомшливий образ, що знищує світ». Чим віддаленішими будуть ці реалії, стверджував поет П. Реверді, тим могутнішим буде образ, тим більше буде в ньому «емоційної сили й поетичної реальності» [19].

Одним з найталановитіших представників сюрреалізму був французький поет Поль Елюар (справжнє ім'я – Ежен Еміль Поль Грендель, 1895–1952). Цей лірик, як пише сучасний український учений Д. Наливайко, *«не міг погодитися з тим, що поезія сходить до «автоматичного письма», він залишався чудовим ліриком... Він використовував сюрреалістську техніку, те ж «автоматичне письмо», «несподіване зближення образів» тощо, але це не призводило до витіснення ліризму, а, навпаки, надавало йому свіжості й проникливості, індивідуальної неповторності...»*.

Згодом сюрреалістський рух поширився далеко за межами Франції. Під впливом його естетичних ідей перебували і українські майстри слова: П. Тичина, В. Барка, М. Хвильовий, М. Куліш та ін.

Особливо цікаво трансформувався сюрреалістський художній досвід у поезії та драматургії іспанця Федеріко Гарсія Лорки (1898–1936 рр.). Трагічна розв'язка його життя (*на злеті творчих сил Лорка був розстріляний франкістами*) стала своєрідним символом долі митця доби тоталітарних режимів і воєн ХХ ст. У творчості Лорки сюрреалістські тенденції схрестилися з традиціями національної народнопісенної культури та здобутками вітчизняної барокової лірики. Внаслідок такого поєднання виник унікальний міфопоетичний світ, густо

забарвлений «місцевим колоритом» і спрямований на відтворення «колориту духовного».

Мистецтвом майбутнього проголосив себе на світанку ХХ ст. *футуризм* (лат. – *майбутнє*). Ця авангардистська течія особливо інтенсивно розвивалася у мистецтві та літературі 10–30-х років ХХ ст. Батьківщиною футуризму була Італія, його «хрещеним батьком» – італійський поет Філіппо Томмазо Марінетті. Футуристська естетика ґрунтувалася на відмові від культурної спадщини («*ми вщент рознесемо всі бібліотеки, музеї*»), епатажному, навіть підкреслено агресивному ствердженні художнього експерименту. Футуристи намагаються оновити мистецтво, літературні форми. При цьому ідея революції у мистецтві пов'язувалася з ідеєю «глобального перетворення Всесвіту». У своїй творчості італійські футуристи прагнули віддзеркалити енергію, динамізм, «техніцизм» сучасної цивілізації, представити свідомість «людини натовпу». Ось одна з характерних футуристських декларацій: «*Оспіваймо натовпи, захоплені працею або повстанням; оспіваймо цехи та будови, осяяні електричними місяцями, заводи, підвишені до неба димами своїх труб... широкогруді локомотиви, що поглинають простір, запаморочливий політ аеропланів*».

Культ сили, що його утверджували футуристи, був фактично поетичною реалізацією деяких ідей Ф. Ніцше, пов'язаних з його концепцією «надлюдини». Ф. Марінетті, до речі, згодом підтримав фашистську диктатуру Беніто Муссоліні. Цей зигзаг індивідуального шляху поета відбиває певну тенденцію в авангардистській літературі, а саме перехід окремих її представників від позиції заперечення старого світу та старої культури на позицію політично заангажованого мистецтва, яка у низці випадків означала цілеспрямоване пристосування творчості до обслуговування тоталітарного режиму [19].

Футуризм вважає за необхідне повне знищення синтаксису та пунктуації, скасування прикметників і прислівників, вживання дієслова лише в неозначеній формі... Італійські авангардисти – за образну насиченість твору: «*Тільки дуже образна мова здатна охопити всю різноманітність життя та його напружений ритм*». Рух життя слід відтворювати «ланцюгом асоціацій». Футуристи бажали створити так звану «бездротову уяву» та «вільні слова», завдяки чому можна виконати завдання мистецтва, як його бачили футуристи, – залишити у творі лише «образи».

Настанова на образну насиченість поезії була також засадничим принципом творчої програми *імажистів*. Сама назва цієї течії, що складалася в англо-американській поезії у 10-х роках ХХ ст., засвідчує пріоритетність образу (англ. *imagism*, франц. *image* – образ). Отже, мета творчості – образ. Вірш усвідомлювався її представниками як

ланцюг самодостатніх образів-асоціацій. Вірш як «каталог образів», вишукане сплетіння метафор, метонімії, епітетів, порівнянь та інших тропів. «Поїдання образом» змісту, його другорядність.

Представники імажизму в Англії та США – Р. Олдінгтон, Е. Паунд, Е. Лоуел та ін. Деякий час а цією школою був пов'язаний естетичний пошук одного з найяскравіших поетів-модерністів, Нобелівського лауреата Томаса Стернза Еліота (1888–1965). Творчість цього митця належить до найскладніших, майже езотеричних явищ літератури ХХ ст. У своєму творчому розвитку Еліот пройшов шлях від лірика, зосередженого на увиразненні глибокої кризи західної культури (*культмінацією цих настроїв стала поема «Спустошена земля», що містила відповідну до назви метафору духовного стану тогочасного західного світу*), до митця, захопленого відкриттям джерел духовності у царині релігійного переживання та містичного одкровення. Впроваджуючи у свою лірику новачії модерністської літератури, зокрема, елементи «поточу свідомості», гри з підтекстом і контекстом, монтажу, Еліот у той же час брав за основу літературно-культурну традицію, художні та духовні досягнення класики. Зріла поезія цього митця розвивалася у царині «неокласичної» модерністської поезії [19].

Неокласицизм (грец. «молодий, новий») і «класицизм», новий класицизм) – умовна назва для позначення тенденцій у поезії межі ХІХ–ХХ ст., що спиралася на «класичну норму», яка передбачала досконалість форми та ясність поетичної мови, пошук шляхів до гармонії духу, зосередженість на вічних засадах буття, настанову на успадкування культурної та літературної традиції, орієнтацію на кращі взірці мистецтва, створені у попередні епохи. Неокласичні тенденції простежуються в ліриці таких модерністів, як Т. С. Еліот, П. Валері, Р. М. Рільке та ін. Неокласична модерністська поезія стала значним явищем елітарної літератури ХХ ст.

Ще одним яскравим явищем елітарної модерністської лірики був *герметизм*. Ця течія, що розвивалася в італійській поезії у 20–40-х роках, спиралася на принципи «закритого», ізолюваного від світу мистецтва. Її представники Дж. Унгаретті, Е. Монтале, С. Квазімодо та ін. Для герметизму була характерна спрямованість до виявлення символічних можливостей поетичного слова, що має передати читачеві найширші контексти зовнішнього й внутрішнього світів. Внаслідок багатозначності образів герметичний твір припускав водночас кілька тлумачень і нерідко взагалі не підлягав осягненню в межах традиційної логіки.

Авангардистські та модерністські тенденції розвивалися і в поезії західних слов'ян. Так, у польській поезії складалася модерністська літературна група «Скамандр». Її естетична програма передбачала орієнтацію на літературну традицію, наближення тематики й мови

поезії до щоденного життя. Найталановитішим представником цієї групи був Юліан Тувім (1894–1953) – поет, що зажив слави справжнього віртуоза слова. Його лірика вирізнялася вітальною спонтанністю, пафосом життєствердження, поєднанням оновленої романтичної традиції з самобутнім національним колоритом.

У чеському літературному житті суттєву роль відігравав *поетизм* – модерністська течія, що поширилася у 20–30-х роках ХХ ст. (її представники – В. Незвал, Ф. Галас, Я. Сейферт та ін.). Ця течія увібрала естетичний досвід сюрреалізму та футуризму, проте більшою мірою, ніж європейський авангард, вона була орієнтована на широкий читацький загал. Пошук нових засобів естетичного самовираження поєднувався у поетистів з настановою на передачу «радість життя». Поетизм сприяв посиленню ліризму, емоційної безпосередності, розвитку вільного асоціативного мислення та нових віршових структур у чеській поезії.

Контрольні питання

1. Які чинники мали вплив на формування літературного процесу кінця ХІХ – початку ХХ ст.?
2. Назвіть характерні риси та періоди розвитку модернізму.
3. Що таке авангардизм у літературі?
4. Які поетичні течії відносять до авангардистських? Схарактеризуйте їх художньо-естетичні особливості.

Лекція 2

Французька література ХХ ст. Антуан де Сент-Екзюпері

- Французька література ХХ ст. Загальні відомості
- Антуан де Сент-Екзюпері. Життєвий та творчий шлях письменника
- «Маленький принц» в творчості письменника-льотчика

Французька література ХХ ст. Загальні відомості. Історія ХХ ст. для Франції, як і для всієї Європи, була відзначена жахливими подіями двох світових воєн. Обидві розгорталися на її території, і під час другої – країні довелося пережити розруху, окупацію й офіційну «співпрацю» з гітлерівською Німеччиною. Ця боротьба в період німецької окупації (1940–1944 рр.) вилилася в озброєне протиборство між правим колабораціоністським урядом і антифашистським Опором, що на час війни об'єднав демократів і комуністів.

У наступні роки двигуном французької політики були ліві, перш за все комуністи. Вони мали великий вплив у суспільстві й культурі завдяки своєму внеску в Опір, але потім поступово втратили його, слухняно підтримуючи політику СРСР. Підтримка комуністичного експерименту, що примушувала закривати очі на злочини сталінізму, залишалася болісною проблемою для французької лівої інтелігенції аж до 70-х рр., коли могутнє викривальне враження на Заході справила книга О. І. Солженіцина «Архіпелаг ГУЛАГ».

Інша важлива тема ідейної боротьби в країні – розпад колоніальної імперії, етапами якого стали в 50-х рр. дві програні Францією війни – індокитайська і особливо хворобливо пережита французами алжирська. Політичні перипетії істотно вплинули на розвиток художньої літератури у Франції. Саме в ХХ ст. там остаточно сформувався успадкований від Вольтера, В. Гюго і Е. Золя образ письменника, що не залежний від влади, не прагне політичної кар'єри, але висловлює свою думку з актуальних політичних проблем, робить висновки.

У період Першої світової війни таку роль відіграв Ромен Роллан, що встав «над сутичкою»; у 30-х рр. – Андре Жід, що підтримував комуністичний рух, а потім засудив сталінський режим; після Другої світової війни винятковим світовим авторитетом користувалися ліві інтелектуали Жан Поль Сартр і Альбер Камю.

Як і у світовій літературі в цілому, так і у французькій літературі ХХ ст. майже немає епохальних героїв. Письменники прагнули відтворювати і досліджувати не характери, а «ситуації» у філософському значенні цього поняття – аналізувати суперечливу свідомість сучасної людини, що втратила опору на релігійні й інші абсолютні авторитети і вимушена самостійно, на особистому досвіді виробляти власні моральні принципи й ідеали.

Це нове, екзистенціалістське розуміння людської свободи особливо яскраво виражене у письменників, що безпосередньо засвоїли уроки філософії Ф. Ніцше і М. Хайдеггера, – у А. Жіда, Ж. П. Сартра, А. Камю, А. де Сент-Екзюпері. У 40–50-х рр. екзистенціалізм, що сполучав у собі філософські, художні, соціально-політичні прагнення, увійшов у моду і довго залишався головною течією у французькій прозі, драматургії, есеїстиці.

Французька поезія ще до Першої світової війни завдяки творчості Гійома Аполлінера та Жана Кокто засвоїла естетику авангардизму. Надалі у її розвитку виняткову роль відіграв сюрреалізм, що виник у 20-х рр. – міжнародна літературна й художня течія, на чолі якої стояв Андре Бретон (1896–1966).

Протягом усього століття у французькій словесності наростала тенденція до самоопису, «літератури про літературу». Ще в останні роки ХІХ ст. Поль Валері створив постать пана Теста – нікому не відомого, але володіючого досконалим знанням інтелектуала, в особі якого культура завершує збагнення істини і далі може описувати лише саму себе. Марсель Пруст, присвятивши багатотомний роман «пошукам утраченого часу», механізм ностальгічної пам'яті, одночасно розказав у ньому й історію становлення письменницької свідомості. Відверто металітературний роман, тобто роман про роман, створив А. Жід у «Фальшивомонетниках».

Ця традиція була підхоплена й переосмислена неоавангардистами 50–60-х рр. – драматургами театру абсурду і прозаїками школи «нового роману».

Тоді ж досвід «нового роману» був осмислений критиками – Роланом Бартом (1915–1980), Філіпом Соллерсом (народився у 1936 р.), Юлією Крістевою (народилася в 1935 р.). Вони запропонували замінити традиційну літературну творчість безособовим «письмом», яке зайняте не зображенням реальності, а критичним дослідженням мож-

ливостей мови, розчиненої у ньому ідеології. «Школа письма», що прагнула поєднати в собі літературу, науку й ідеологічну критику суспільства, стала «останнім європейським авангардом», спробою через осмислення традиційних форм мови і літератури вивести художню творчість з ізоляції, знайти для неї шлях до прямої соціальної дії. Проте досяжність такої мети виявилася контрверсійною.

Французька література останніх десятиріч ХХ ст. залишила у минулому авангардистські експерименти і зазнала впливу віянь світового постмодернізму – творчість таких романістів, як Жорж Перек (1936–1982) або Мішель Турньє (народився в 1941 р.), – вона намагається відшукати нові форми в умовах послабленого впливу художньої словесності.

Французька література ХХ ст. переживала глибокий вплив німецької філософії: Гегеля, Маркса, Ніцше, Хайдеггера. Фрідріх Ніцше, на початку століття дуже популярний у всій Європі, потім виявився канонізованим у гітлерівській Німеччині як попередник нацистської ідеології. Тому в 30-х рр. і пізніше зусилля демократичних мислителів і письменників Франції були спрямовані на те, щоб «денацифікувати» Ніцше, відняти його у тоталітарних ідеологів. Один з яскравих прикладів – опублікована в 1948 р. остання, незавершена книга Антуана де Сент-Екзюпері «Цитадель», над якою він працював у розпал війни з фашизмом аж до своєї загибелі [22].

Антуан де Сент-Екзюпері. Життєвий та творчий шлях письменника. Письменник та льотчик прожив усього 44 роки, залишивши по собі чимало філософських творів, завоювавши літературні та військові нагороди, а також любов читачів у всьому світі. Загалом Екзюпері провів у небі 6500 годин, або двадцять частину свого життя. Пілот літав у небі над Європою і Африкою, Середземним морем і Атлантичним океаном, прокладав курс через підступні південноамериканські Анди.

Повне ім'я літератора – *Антуан Марі Жан-Батист Роже де Сент-Екзюпері*. У дитинстві його звали Тоні. Він народився 29 червня 1900 року в Ліоні, у старовинній прованській аристократичній родині. Батько помер, коли Антуану було 4 роки, вихованням п'ятьох дітей займалася мати, графиня Марі де Сент-Екзюпері. Грошей катастрофічно не вистачало, але це компенсувалося дружбою між братами і сестрами. Особливо близький Антуан був із братом Франсуа.

Мати прищепила дитині любов до книг та літератури, розповідаючи про цінності мистецтва. Про її ніжну дружбу із сином нагадують опубліковані листи. Антуан де Сент-Екзюпері навчався в християнській школі в Ліоні, а потім – в єзуїтській в Монтре. У 1915 році мати

відправила дітей до Швейцарії, у приватний французький колеж Вілла Сен-Жан у м. Фрібурі. Ще в колежі Сент-Екзюпері захоплювався поезією, музикою, театром. У 1916 році він склав іспит на ступінь бакалавра з літератури у Парижі, а у 1917 – на ступінь бакалавра з філософії у Ліоні.

У вересні 1917 року, щоб підготуватися до вступу до Військово-морської школи, Сент-Екзюпері записався до Ліцею Людовіка Святого у м. Парижі. Проте провалився на іспиті, бо замість твору про патріотизм солдата Першої світової війни, написав: «*Я не був на війні, і не хочу говорити з чуток*». Згодом, Екзюпері стає студентом Академії мистецтв, вивчає архітектуру, проте, це не приносить йому справжнього задоволення, оскільки всі його думки заповнила авіація.

Авіація. Антуан мав небом з дитинства. Доля хлопчика визначилася, коли в місті Амбер'є 12-річного Антуана взяв із собою в демонстраційний політ льотчик Жюль Ведрін (*Жюль Шарль Тусен Ведрін – французький авіатор, один з піонерів світової авіації*). В ті роки, професія льотчика була рідкісною та романтичною. Вона цілком відповідала характеру й прагненням юнака, закоханого в небо. Відтак, у 1921 році А. де Сент-Екзюпері залишив навчання на архітектурному факультеті і записався добровольцем до Авіаполку в Страсбурзі.

Спочатку хлопець був нельотним солдатом майстерні при аеродромі, але незабаром отримав посвідчення цивільного льотчика. Пізніше Екзюпері підвищив кваліфікацію до військового льотчика. Завершивши навчання на офіцерських курсах, Антуан здійснював польоти в званні молодшого лейтенанта. Його розсіяність стала легендарною. Він літав не «за правилами», а за інстинктом, забував прибрати шасі, підключав порожній бензобак і сідав «не туди». Але його завжди виручало внутрішнє чуття, яке допомагало врятуватися навіть у найбезвихідніших ситуаціях.

У першу халепу Антуан потрапив 1923 року під час масового гуляння у Версалі. Над натовпом глядачів він виконав різноманітні акробатичні номери на «паршивенькому літачку», який почав розвалюватися у повітрі. Щоб не впасти на людей, пілот відвів машину у безпечне місце. Напівживий, опритомнів на ліжку військового шпиталю; отримавши травму голови, залишив авіацію.

Льотчик оселився в Парижі і вирішив спробувати себе в літературі. Успіх не приходив. Щоб заробляти на життя, Екзюпері змушений був продавати автомобілі, працювати на черепичному заводі і навіть торгувати книгами.

Незабаром стало зрозуміло, що вести такий спосіб життя далі Антуан не здатний. Його врятувало випадкове знайомство. У 1926 році молодий льотчик отримав посаду механіка в авіакомпанії «Аеропос-

таль», а пізніше став пілотом повітряного судна, яке доставляло пошту. Слідом за новим підвищенням прийшло ще одне. Ставши начальником аеропорту в Кап-Джуба, який був на окраїні Сахари, Антуан зайнявся творчістю.

У 1929 році талановитого фахівця перевели на посаду директора філії «Аеропосталь», і Екзюпері перебрався в Буенос-Айрес, щоб керувати довіреним відділенням. Він виконував регулярні рейси над Касабланкою. Компанія, на яку працював письменник, незабаром збанкрутувала, тому з 1931 р. Антуан знову працював в Європі. Спочатку – на поштових авіалініях, а потім почав поєднувати основну роботу з паралельним напрямом, ставши льотчиком-випробувачем. На одному з випробувань сталася аварія літака, Екзюпері залишився живий завдяки оперативній роботі водолазів.

Життя письменника було пов'язане з екстримом, і він не боявся ризикувати. Так, у 1935–1936 рр. аби здолати рекорд швидкості на маршруті Париж – Сайгон й отримати призначену за це премію, Антуан придбав літак. Судно потрапило в аварію в Лівійській пустелі. Екзюпері вижив завдяки випадковості. Його разом з механіком врятували бедуїни.

У 1938 році спроба перельоту за маршрутом Нью-Йорк – Вогняна земля (*архіпелаг, розташований біля найпівденнішої частини Південної Америки*) завершується аварією в Гватемалі, після якої письменник тиждень був у комі. Літак кілька разів перевернувся у повітрі і скапотував (перекинувся). Рухнувши на землю, машина дивом не спалахнула, а в її пілота був проламаний череп, у кількох місцях перебиті руки і ноги.

Ускладнення, пов'язані зі здоров'ям, залишилися на все життя. Все тіло письменника було у шрамах і переломах, але, навіть до кінця не вилікувавшись, він знов і знов сідав за штурвал літака.

З початком Другої світової війни, після капітуляції Франції, наприкінці 1940 року, емігрував до США й проводив агітацію за вступ США у війну з Німеччиною. Завдяки втручанню одного із синів Рузвельта Антуан у березні 1944 року був призначений заступником командира 31-ї ескадрильї середніх бомбардувальників у Сардинії і одержав дозвіл на вісім бойових вильотів. 31 липня 1944 року Антуан де Сент-Екзюпері із останнього восьмого вильоту не повернувся. Його літак був збитий німецьким винищувачем над Середземним морем, неподалік від міста Сен-Рафаель. Смерть прийшла до митця у небі, яке так любив і поетично оспівав у своїх творах.

Друзі згадували, що в останній його рік безпека була йому потрібна, «як таблетка знеболювального». Перед своїм останнім польотом залишив записку: *«Якщо мене зіб'ють, я абсолютно ні про що не жалкую...»*.

У свої 44 роки він був занадто старий для військової авіації. Увага й реакція підводили його. За роки польотів він отримав стільки поранень та понівечень, що був навіть не в змозі без сторонньої допомоги одягнути комбінезон.

На землі страждав від 40-градусної алжирської спеки, а в небі, на висоті 10 тисяч метрів, – від болю через численні переломи кісток.

Не так давно було знайдено доказ загибелі А. де Сент-Екзюпері. Понад 50 років після його таємничого зникнення усі версії смерті письменника будувалися лише на свідченнях очевидців. Його могилою стали неспокійні води Середземного моря. Те, що не змогли зробити оснащені новітніми приладами кораблі, які вже багато років займалися пошуками літака Екзюпері на дні моря, випадково вдалося простій рибальській шхуні «Обрій».

26 вересня 2003 року під час грози, за словами власника шхуни 54-річного Жана-Клода Б'янка, неподалік від берега між Марселем та Кассі (*мальовниче містечко у Франції*) у сіті потрапив блискавичний предмет, який виявився срібним браслетом, почорнілим від часу і води.

Спочатку на пластині проступило ім'я «Антуан», а потім – прізвище «Сент-Екзюпері».

В оригінальності знахідки сумнівів не було. Повний напис був зроблений у 3 рядки:

– *Антуан де Сент-Екзюпері;*
– *Консуело – ім'я молодої аргентинки – дружини письменника;*
– *Рейнал і Хічкок – американські видавці, які опублікували «Маленького принца» англійською мовою. Далі була адреса їхньої агенції.*

Окрім браслета, було знайдено два алюмінієві уламки, які, найвірогідніше, належали літаку «Лайтнінг П-38», № 223 – бортовий номер машини Сент-Екзюпері. На думку американських експертів, це можуть бути фрагменти кабіни.

На фрагментах не виявили слідів від куль та інших ознак нападу, у військових архівах не було свідчень про те, що в цей день велися обстріл і повітряні бої. Тому вирішили, що літак розбився в результаті поломки. Також було встановлено, що він увійшов у воду вертикально на великій швидкості, в момент зіткнення з водою стався вибух. У пілота не було шансів вижити. Єдина річ пілота, що вціліла у цій катастрофі, – той самий срібний браслет.

Насправді, існувало кілька версій смерті Антуана де Сент-Екзюпері в авіакатастрофі 31 липня 1944 р.:

- технічна несправність літака Екзюпері;
- самогубство письменника через депресію;
- збиття його літака німецьким винищувачем.

Трагедія загибелі Екзюпері несподівано розкрилася в 2008 р., коли колишній пілот Люфтваффе Хорст Рипперт зізнався в тому, що саме він 31 липня 1944 р. збив літак Екзюпері. На той момент він не знав, хто знаходиться в кабіні пілота, а після дуже жалкував про те, що став причиною смерті письменника. За словами Рипперта, він вирішив зізнатися, щоб у 88 років полегшити душу, і щоб Екзюпері не вважали дезертиром або самогубцем: *«Це сталося недалеко від Тулона. Я здійснював розвідувальний політ, коли побачив винищувач з французькими розпізнавальними знаками. Вирішив вступити в бій. Здійснив маневр і опинився в хвості у ворога. Атака була успішною, я збив літак, який впав у води Середземного моря. Я сподівався і все ще сподіваюся, що це був не він. У молодості ми всі читали його книжки і обожнювали їх».*

Записи в журналах були відсутні, так як свідків повітряного бою, крім самого Рипперта, не було. Цей літак не був офіційно зарахований йому як збитий.

Довгий час родичі письменника та шанувальники його творчості не хотіли вірити в його смерть. Вони говорили, що Сент-Екзюпері просто зник, як Маленький принц, і повторювали його слова: *«вночі Ти подивишся на небо, а там буде така зірка, де я живу, де я сміюся, – і ти почувеш, що всі зірки сміються».*

Кохання. У 1925 році Антуан зустрів багату дівчину Луїзу де Вільморен, в яку настільки закохався, що відразу ж запропонував їй руку і серце. Але кокетка Луїза на пропозицію молодого чоловіка відповіла незрозуміло, а через декілька місяців, коли Антуан лежав у лікарні після невдалого випробування літака, і зовсім забула про нього.

Консуело де Сент-Екзюпері (дружина). Зі своєю красунею-дружиною Екзюпері зустрівся 1930 року, під час роботи в Буенос-Айресі. Консуело Гомес Карільйо, якій не було й 22 років, устигла вже двічі побувати у шлюбі. Її другий чоловік, гватемальський дипломат і письменник Енріко Гомес Карільйо, наклав на себе руки.

Вона чудово розумілася на живописі, займалася ліпленням, товаришувала зі Сальвадором Далі та Максом Ернстом. Була відома своєю ексцентричністю: на світський прийом графиня де Сент-Екзюпері могла прийти у лижному костюмі та гірських черевиках. Вона внесла в життя Антуана поезію, фантазію, легкість. Троянда з «Маленького принца» була написана саме з Консуело.

Молоді люди одружилися через кілька місяців після зустрічі в Аргентині, навесні 1931 року. Весілля відбулося у Франції. Спочатку молодята жили щасливо, Антуан терпів всі витівки дружини, а та вимагала постійної уваги і захоплення. Якщо дружині щось не подобалося, вона біла посуд, голосно кричала, влаштовувала істерики. Іноді йшла з дому, проводила цілу ніч у кав'ярнях, а вранці поверталася назад.

Про їхні суперечки говорило все місто, а Консуело і не думала приховувати це.

Творчість. Перший опублікований твір – новела «*Авіатор*» (1926), перша книжка – роман «*Пошта на Південь*» (1929) отримав схвальні оцінки читачів та критики. Він розповів про те, як пілот компанії «Аеропосталь» Жак Берніс шукав у земному коханні ідеал і мету свого життя. Розчарувавшись у власних почуттях, він віддав усі сили авіації. Фінал твору трагічний – Берніс загинув від куль арабів. Товариш знайшов його тіло в пустелі і підібрав пошту. Вона була відправлена «вчасно і за призначенням».

Ще більший успіх мала *повість* «*Нічний політ*» (1931), визначальною рисою якого стали лірико-філософські роздуми, через рік книга була відзначена літературною премією «Феміна». У 1939 р. італійський композитор Луїджі Даллапікола написав однойменну оперу. Роман «*Нічний політ*» був написаний в Аргентині, та мав значний успіх. Було продано понад 150 тисяч примірників. Англійський переклад мав успіх в США, там твір було екранізовано (режисер К. Браун; 1933). Фільм вийшов на екрани у Франції 1934 р. і приніс автору популярність.

Репортажі, які робив Сент-Екзюпері для різних газет, стали основою наступної книги «*Планета людей*» (1939). Схвально сприйнята критиками, книга здобула премію Французької академії, стала бестселером у США, отримала там премію Асоціації книгопродавців. Сам автор писав, що цією книгою хотів сказати читачам: «*ви – мешканці однієї планети, пасажирів одного корабля*».

Цей твір складно віднести до конкурентного літературного жанру, автор відмовився від цілісного сюжету, єдність твору зумовлена філософськими думками. Більшість критиків схилилися до думки, що це філософський роман.

За жанровими ознаками «*Планета людей*» – синтез репортажу та філософського есе. Твір склався зі вступу та 8 окремих нарисів (есе) – розповіді про життя друзів-льотчиків: «*Лінія*», «*Товариші*», «*Літак*», «*Літак і планета*», «*Оаза*», «*У пустелі*», «*У серці пустелі*», «*Люди*». В кращій своїй повісті Екзюпері відсуває сюжетну лінію на другий план. Оповідання є думкою героя: він згадує власні польоти, розмірковує про призначення льотчика і переваги, що їх відкрила людству авіація. Екзюпері протиставляє свою професію, пов'язану з постійним ризиком для життя і подоланням стихії, професії урядовця, який «побудував свій тихий маленький світ, замурував наглухо всі виходи до світла, як це роблять терміти». «*Ні, ти не мешканець планети, що мчить у просторі, ти не ставиш собі питань, на які немає відповіді!...*» – вигукує Екзюпері, побачивши одного з таких людей. Письменник говорить про силу товариських уз, що поєднують льотчиків: «*Настас*

година небезпеки. І тоді ми один для одного опора. Тоді виявляється – усі ми члени одного братства». Перельоти через пустелю, коли лише випадкова поява бедуїна може врятувати від загибелі екіпаж літака, що зазнав аварії, примушують відчутти той особливий зв'язок, який є між усіма мешканцями Планети людей: *«А ти, лівійський бедуїн, ти – наш рятівник, але твої риси зітруться з моєї пам'яті. Мені не пригадати твого обличчя. Ти – Людина, і у тобі я впізнаю всіх людей. Ти ніколи нас раніше не бачив, але відразу впізнав. Ти – укоханий брат мій. Я теж впізнаю тебе у кожній людині»* [22].

Коли фашисти захопили батьківщину письменника, йому довелося емігрувати до США. В еміграції Екзюпері пише повісті *«Військовий льотчик»* (1942). Книга була заборонена німецькою окупаційною владою, видавалася підпільно. Водночас вийшла французькою та англійською мовами у США. *«Військовий льотчик»* (1942) – оповідання-мемуари Антуана де Сент-Екзюпері. Вона є розповіддю про роль автора в Армії ВПС Франції, як пілота розвідувального літака під час битви за Францію в 1940 році.

Книжка описує страшний політ над містом Аррас. Сент-Екзюпері був призначений льотчиком розвідувальної групи. На початку війни було всього п'ятдесят розвідувальних бригад, з яких двадцять три були в його авіагрупі. Протягом перших декількох днів німецького вторгнення у Францію в травні 1940 року, сімнадцять екіпажів були принесені в жертву з необережності, він пише, *«як склянки води, кинуті на лісову пожежу»*. На щастя, Антуан де Сент-Екзюпері повернувся з цього надзвичайно страшного та небезпечного завдання.

У травні 1942 американське видавництво «Рейнал і Гічгок» замовило Сент-Екзюпері книжку для дітей. *«Маленький принц»* з ілюстраціями автора вийшов французькою і англійською (в США у квітні 1943 р.; у Франції у 1946 р.). Поетична і філософська казка на сьогодні є найвідомішим у світі твором французької літератури.

«Лист до заручника» (1942) – твір написаний у США у формі звернення до друга, що залишився в окупованій Франції.

Після смерті вийшли друком незавершений *філософський твір «Цитадель»* (1948), новела *«Манон, танцівниця»* (2007), *щоденники, нотатки, листи*.

Антуан де Сент-Екзюпері також писав статті, репортажі, сценарії. У 1935 році за його сценарієм знято фільм *«Анна-Марія»* (режисер Р. Бернар); у 1936 – *«Південний кур'єр»* (режисер П. Бійон).

Українською мовою твори Сент-Екзюпері переклали А. Жаловський, О. Жупанський, А. Перепада, П. Тарашук.

Особливості творчого методу письменника:

– автобіографічність творів;

– притчевість творчості (*притчевість – це така якість художнього твору, що виявляє завуальоване, приховане в тексті, його вихід на морально-етичну та філософську проблематику на високому рівні узагальнень*);

- наявність символіки та яскравих афоризмів;
- поєднання реалістичних та фольклорних мотивів;
- яскравість образів;
- умовність часу у творах, що надає їм філософського змісту [7].

Найяскравіші афоризми письменника про кохання, життя та сутність людини:

- *Добре бачить лише серце. Найголовнішого очима не побачиш.*
- *Якщо даєш себе приручити, то потім доводиться і плакати.*
- *Я боюся стати таким, як дорослі, котрі нічим не цікавляться, окрім цифр.*
- *Всі дорослі спочатку були дітьми, тільки мало хто з них про це пам'ятає.*
- *Дорослі ніколи нічого не можуть збагнути самотужки, а діти втомлюються тлумачити їм очевидне.*
- *Ти назавжди у відповіді за тих, кого приручив.*
- *Слова тільки заважають розуміти одне одного.*
- *Кохати – не означає дивитися один на одного. Кохати – означає дивитися в одному напрямку.*
- *Улюблена квітка – це в першу чергу відмова від усіх інших квітів.*
- *Якщо людина зрадила когось через тебе, не варто пов'язувати з нею життя, рано чи пізно вона зрадить тебе через когось.*
- *Ніколи не втрачай терпіння – це останній ключ, який відкриває всі двері.*

«Маленький принц» в творчості письменника-люточика.

Маленька книжка, що написана незадовго до загибелі Екзюпері, зовсім не схожа на дитячі книжки-казки. Опублікований в 1943 році, цей поетичний твір – про мужність та мудрість дитячої душі, такі важливі «недитячі» поняття, як життя і смерть, любов і відповідальність, дружба і вірність. Малюнки до книги виконані автором, й не менш гарні, ніж сам твір. Важливо, що це не просто ілюстрації, а органічна частина твору, оскільки автор та його герої весь час посилаються на малюнки і навіть сперечаються про них.

У «Маленькому принці» Екзюпері по-своєму відповідає на питання, які хвилювали його сучасників – французьких екзистенціаліс-

тів: «Як можна жити, якщо людина смертна? Як можна жити, якщо у світі відбуваються жахіття, що переходять межу усілякого розуміння?» Відповідь Екзюпері: «Не зважаючи на те, що життя ставить людей у нестерпні умови і що люди помирають, жити можна і необхідно, підтримуючи один одного, відчуючи свою відповідальність за весь світ, хай навіть смертю перемагаючи злигодні, але продовжуючи ростити дерево людства» [22].

«Читаючи і перечитуючи *«Маленького принца»*, – писав журналіст Анатолій Маркуша, – я постійно відчуваю тривогу й легкий сум, і захоплення. Я думаю: наш світ малий, наш світ різноманітний, наш світ живе, балансує на межі катастрофи. Треба зберегти цей світ для тих, хто ще тільки народився, треба зберегти цей світ від сваволі, дурості, пожежі. І, якщо знайшлась у світі людина, котра спромоглась у найстрашніші роки фашистської епідемії так чисто, так радісно розповісти про пустелю, про Маленького принца, прекрасну троянду й невтомного ліхтарника, справи наші не безнадійні...» [7].

«Маленький принц» – аналіз твору.

Рік написання – 1942.

Напрямок – реалізм.

Жанр – філософська алегорична казка-притча, яка порушує найважливіші людські проблеми – сенсу буття, дружби, кохання, відповідальності тощо.

Елементи казки: незвичний сюжет, персоніфікація рослин, тварин (Лис, Троянда, Змія).

Елементи притчі: багато алегорій, подаються морально-філософські роздуми письменника.

Повчальні моменти: твір містить філософські роздуми про сенс життя людини. Письменник прагне переконати людей, що головне – це їхні душі, відношення до матеріальних та моральних цінностей. Треба любити життя, людей і ти будеш щасливим.

Тема – подорож Маленького принца.

Головні герої – маленький принц, льотчик, лис, король, честолюбець, пияк, ділок, ліхтарник, географ.

Проблематика – сенсу буття, дружби, кохання, відповідальності, влади, місця людини у світі тощо.

Сюжет. «Маленький принц» – казка про льотчика, який опинився в африканській пустелі Сахара внаслідок аварії літака. Тут чоловік зустрів маленького принца, у якого була своя планета завбільшки з будинок і якому не вистачало друга. Подорожуючи від астероїда до астероїда, маленький принц знайомиться з їх досить дивними мешканцями. Але головна зустріч у нього відбулася на Землі – він познайомився з мудрим лисом (*цей персонаж французького фольклору уособлює*

життєву мудрість), який відкрив йому таємницю дружби й любові. Занурюючись у світ дитинства Маленького принца, автор закликає людей берегти в собі дитинство, а отже, й душу, відкрити назустріч Всесвіту.

Образ Маленького принца частково автобіографічний, він відображає сум автора за прекрасним дитячим світом, що залишився в минулому. Казка, водночас сумна й іронічна, мудра і людяна, пройнята любов'ю до людини, прагненням «достукатися» до її душі, сколихнути, змусити замислитися, повернути втрачену дитячу щирість, чистоту та безпосередність.

У казці розкриті дві сюжетні лінії – це історія льотчика-оповідача і пов'язана з ним тема реальності «дорослих» людей, та історія життя Маленького принца.

Принцип побудови – мандрівки та діалоги Маленького принца.

Композиція. Твір складається з 27 розділів, протягом яких головні герої подорожують планетами і розмовляють один з одним, розмірковуючи про життя. Їхнє тісне спілкування дозволяє поєднати два абсолютно різні світи: дітей і дорослих. Розлука не була для них трагедією, адже за цей час вони стали мудрішими і змогли краще зрозуміти один одного, поділившись частинкою своєї душі.

Контрольні питання

1. Назвіть історичні передумови розвитку французької літератури ХХ ст.
2. Які факти з життя А. де Сент-Екзюпері вам найбільше сподобалися і запам'яталися?
3. Яким був письменник у дитячі роки?
4. Яка галузь діяльності була основною для Антуана де Сент Екзюпері перед тим як він став письменником?
5. Чому письменнику довелося емігрувати до США?
6. Назвіть найвизначніші твори письменника.
7. Чому обставини загибелі письменника тривалий час залишалися загадкою? Як було знайдено докази загибелі А. де Сент-Екзюпері?
8. Хто розкрив справжню версію загибелі письменника?
9. Як ви розумієте афоризм письменника: *«Ти назавжди у відповіді за тих, кого приручив»*?
10. Які моральні цінності обстоює автор у казці-притчі «Маленький принц»?
11. Чому твір Екзюпері «Маленький принц» називають філософською казкою?

Лекція 3

Екзистенціалізм. Жан Поль Сартр. Альбер Камю

- Екзистенціалізм у французькій літературі
- Жан Поль Сартр. Життєвий та творчий шлях письменника
- Філософська концепція Ж. П. Сартра
- Альбер Камю. Життя та творчість

Екзистенціалізм у французькій літературі. Філософська течія про неповторність індивідуального «Я» (*лат. existentia – існування*), філософія існування – напрям у філософії, що позиціонує і досліджує людину як унікальну духовну істоту, що здатна до вибору власної долі.

Основним проявом екзистенції є свобода, яка визначається як відповідальність за результат свого вибору. Напрямок сформувався в Європі у XIX–XX ст. Першими до екзистенціалізму у своїх працях звернулись данський філософ С. К’еркегор та німецький філософ Ф. Ніцше. У XX ст. екзистенціалізм розвивався в працях німецьких та французьких (Г. Марсель, А. Камю, Ж. П. Сартр) філософів та письменників.

У художніх творах екзистенціалісти прагнуть збагнути справжні причини трагічної невлаштованості людського життя.

Визначальні риси екзистенціалізму:

- на перше місце висуваються категорії абсурдності буття, страху, відчаю, самотності, страждання, смерті;
- особистість має протидіяти суспільству, державі, середовищу, адже всі вони нав’язують їй свою мораль, свої інтереси й ідеали;
- поняття відчуженості й абсурдності є взаємопов’язаними та взаємозумовленими в літературних творах екзистенціалістів;
- вищу життєву цінність екзистенціалісти вбачають у свободі особистості;
- існування людини тлумачиться як драма свободи;
- найчастіше в художніх творах застосовується прийом розповіді від першої особи.

Екзистенціалізм підкреслює, що людина відповідає за свої дії лише тоді, коли діє вільно, має свободу волі, вибору і засобів їхньої реалізації. Формами прояву людської свободи є творчість, ризик, пошук сенсу життя.

Жан Поль Сартр. Життєвий та творчий шлях письменника.

Жан Поль Сартр народився 21 червня 1905 року у Парижі в сім'ї морського інженера. Його батько, Жан Батіст Сартр, помер від тропічної пропасниці, на яку захворів в Індокитаї, коли синові не було і двох років. Матір, Анн Марі Швейцер, походила з родини відомих ельзаських учених (*Ельзас – історичний регіон на північному сході Франції, що межує з Німеччиною і Швейцарією*); після смерті чоловіка вона жила з батьками у Парижі. Дитинство Сартра минуло у будинку його діда Шарля Швейцера, професора філології. Дід був віруючою людиною, прихильником кальвінізму, і мав на майбутнього письменника значний вплив: живучи у нього, Сартр багато читав, його навчали домашні вчителі, у нього з'явилася пристрасть до літератури та філософії. Згодом Сартр згадував, що роки, проведені з дідом, були найщасливішими у його житті. Сартр сам оповідає про своє дитинство у написаних наприкінці життя спогадах («Слова»), вкрай критично й іронічно.

У період навчання в лицей Генріха IV Сартр почав публікувати свої перші статті. Закінчивши лицей, він вступив до одного із найпрестижніших навчальних закладів Франції – Еколь Нормаль, де вивчав філософію. У 1929 році письменник закінчив Вищу нормальну школу й упродовж 1941–1945 років викладав у різних лицєях (йому довелося зробити короткочасну перерву у зв'язку із службою в Збройних силах і перебуванням у військовому полоні).

Сартр близько зійшовся з викладачем філософії Сімоною де Бовуар, яка незабаром стала вірною приятелькою і коханою письменника.

Перші філософські праці Сартра: «Трансцендентність Еґо» (1934), «Уява» (1936), «Ескіз теорії емоцій» (1939), «Уявне. Феноменологічна психологія уяви» (1940) – засвідчили його орієнтацію на феноменологічні методи (*напрямок філософських досліджень структури досвіду і свідомості*).

У своїх ранніх філософських працях Сартр зосереджується на емоціях, уяві та природі особистості; ці ж проблеми він розглядає й у своєму першому романі «Нудота» (1938), у якому показує свою глибоку відразу до буржуазного суспільства. Сартрівський роман відкидає канони класичного реалістичного роману О. де Бальзака, Стендаля, Г. Флобера. У романі немає фіналу, як немає і справжнього початку, адже життя втратило сенс, а події – причинно-наслідкові зв'язки. Сартрівський герой – *«стота без чітких обрисів, щось невизначене, невло-*

виме, невидиме, анонімне «Я», яке є усім і нічим, а найчастіше виявляється лише відображенням самого автора». У «Нудоті» Сартр показує, що світ не має сенсу, «Я» не має мети. Через акт свідомості і вибору «Я» надає світу значення і цінності.

У збірці оповідань і новел «Мур» (1939) Сартр продовжує і розвиває провідну тему «Нудоти». У новелі «Мур» письменник показує перетворення людини на річ, на залякану плоть, яка тремтить і агонізує напередодні неминучої смерті. Усвідомлення наближення кінця відбирає в людини свободу.

У 1940 р. Сартр потрапив у німецький полон, але через рік його звільнили за станом здоров'я. «Євангелієм» французького атеїстичного екзистенціалізму стала філософська праця Сартра «Буття і Ніщо» (1943), у якій письменник здійснив спробу систематично викласти свою філософію. Він аналізує діалектику взаємин людини («буття-для-себе») та об'єктивної реальності («буття-в-собі»). «Буття-в-собі» не може саморозвиватися, саморозвиток – прерогатива винятково «буття-для-себе». Людина відкидає об'єктивну дійсність для досягнення свободи. Сартр трактує людське «Я» як чисту духовність, абсолютну свободу, необмежену суб'єктивність. «Відчуження» є атрибутом «буття-для-себе».

У своїй праці Сартр обґрунтовує концепцію «абсурду», стверджуючи про випадковість і безсенсовість буття. Людське перебування у світі є дуже вразливим, смерть неминуча («буття-для-смерті»). «Абсурдом є те, що ми народилися, абсурд – і те, що ми помremo», – проголошує філософ. Людина самотня і залишена напризволяще. Ця залишеність напризволяще людини є наслідком втрати Бога. Головною ознакою людського буття є постійна тривога, туга, нудота, які породжуються прикрою невизначеністю світу. Подолання цих станів можливе в акті вільного вибору як фундаментальної основи особистості. «Ми не обираємо бути вільними: ми засуджені на свободу», – завершує свою думку Сартр. Він також відкидає детермінізм: у нього дія, вибір передують мотивові, спонуці, якими людини лише постфактум виправдовує свою поведінку. Свобода – це здатність до зміни існуючого стану, це завжди перемога над собою. За твердженням Сартра, «бути вільним означає бути «вільним-для-зміни». Одним із виявів свободи «Я», на думку Сартра, є художня творчість, яка слугує проявом постійного оновлення митця.

З середини 40-х рр. Сартр брав участь у політичному житті Франції. З 1945 р. очолював журнал «Нові часи». На межі 40–50-х рр. намагався заснувати партію лівої інтелігенції. Протягом цього часу Сартр написав незакінчену трилогію «Дороги свободи» (1945–1949), до якої увійшли романи «Змужніння» (1945), «Відстрочка» (1945), «Смерть у душі» (1949). Головний герой – інтелігент Матьє Делярю,

який страждає від злигоднів у особистому житті й усвідомлює необхідність зайняти певну позицію у ставленні до фашистської загрози, що насувається. Зрештою, він гине, намагаючись зупинити колону гітлерівців [12].

Проза Сартра водночас аналітична і фізіологічна. Він поєднує есе з виконаними у натуралістичному дусі детальними замальовками. В есе «Що таке література?» (1947) Сартр декларує необхідність для письменника «не споглядати світ, а переробляти його», сприяючи своєю творчістю «самотворенню людини». У нарисі «Бодлер» (1947) й у книзі «Святий Жене, комедіант і мученик» (1952) Сартр показав тип художника, котрий намагається втекти від дійсності. У трактуванні Сартра Бодлер – це художник, який намагався побачити себе збоку, як іншого, тобто об'єднати у структурі власної особистості водночас суб'єкт і об'єкт буття. Це спонукає Бодлера до відмови від екзистенції як істинного існування, заснованого на вільному виборі самого себе, призводить до втечі в минуле, у світ своїх спогадів та образів. Бодлер розривається між екзистенцією і буттям – у цьому Сартр вбачав джерело бодлерівської суперечливості, роздвоєності.

Свою драматургічну діяльність Сартр розпочав ще в 1940 р., коли у таборі для військовополонених він написав і поставив різдвяну містерію «Баріона». Проте визнання до Сартра як драматурга прийшло аж у 1943 р. після постановки в окупованому Парижі його п'єси «Мухи». Сюжетною основою цього твору став античний міф про Ореста, котрий помстився своїй матері, цариці Клітемнестрі, за убивство батька – царя Агамемнона. Сартр використовує античний міф для вираження екзистенціалістської концепції світу й людини. Поєднання крайніх форм натуралізму з модернізованим міфом – визначальна особливість сартрівської драматургії. Орест, прибувши в Аргос, мешканці якого розчавлені почуттям провини і живуть у страху та покорі, відкриває для себе залякність і мертвотну непорушність буття. Орест, усвідомивши свою свободу, робить вибір: він убиває вбивць свого батька – царя Егісфа і Клітемнестру. Здійснивши цей акт відплати, Орест стає екзистенційним героєм. Але здобуття абсолютної свободи супроводжує втрата єдиної близької Орестові людини – його сестри Електри. За свободу Орест розплачується самотністю, покинутістю.

У наступних п'єсах: «Смерть без погребіння» (1946), «Брудні руки» (1948), «Диявол і Господь» (1951), «Альтонські відлюдники» (1960) – Сартр розвиває прийоми і принципи нової театральності, «театру ситуацій», що намагається через призму конкретної ситуації побачити якісь універсальні, трактовані в екзистенціалістському дусі підвалини людського існування.

На початку 50-х рр. почалося зближення Сартра з французькою комуністичною партією. Сартр двічі побував у СРСР, підтримував кубинську революцію, виступав проти колоніальних війн у В'єтнамі та Алжирі, проти американської агресії у В'єтнамі. У 1960 р. побачив світ перший том його філософської праці «Критика діалектичного розуму», яка стала свідченням еволюції філософсько-естетичних поглядів Сартра під впливом марксизму. У центрі дослідження, як і в попередніх працях Сартра, перебуває індивід, його особисті якості і внутрішні детермінанти його діяльності. Однак тепер міркування Сартра ґрунтуються на марксистській тезі про те, що кожен індивід – член суспільства, детермінований рівнем розвитку продуктивних сил і суспільною структурою. Він здійснив спробу пов'язати екзистенціалістську антропологію з марксизмом.

Автобіографічна повість «Слова» (1964) ознаменувала відхід Сартра від колишнього кола проблем екзистенціалістської філософії. У центрі твору – проблема відповідальності митця. Сартр відмовляється від існування у замкнутому світі слів, показує формування особистості під впливом певного соціального середовища та конкретної історичної епохи; він відходить від міфологем своєї ранньої і зрілої творчості, змальовує правдиву картину життя довоєнної Франції.

У 1964 р. Сартр став лауреатом Нобелівської премії, *«за багату на ідеї, пронизану духом свободи та пошуками істини творчість, яка мала великий вплив на наш час»*. Проте він відмовився прийняти цю нагороду, заявивши про своє небажання бути чим-небудь зобов'язаним будь-якій соціальній інституції. У тому ж році Сартр заявив про свою відмову від літературної діяльності, назвав літературу сурогатом дійсного перетворення світу.

У книзі «Ідіот у родині. Гюстав Флобер з 1821 до 1857» (1971–1972) Сартр здійснив спробу поєднати екзистенціалізм з марксизмом та психоаналізом. Для пояснення творчого генія Флобера Сартр вдався до аналізу дитячих переживань майбутнього письменника та породжених ними неврозів (в дусі З. Фрейда). Проте Сартр не обмежився психоаналітичною методикою дослідження творчої особистості. Він визнає, що формування особистості Флобера було обумовлене історичною епохою. Екзистенціалістська настанова Сартра виявилася у тому, що центральне місце у праці про Флобера, як і в попередніх творах Сартра, належить «мікроаналізу» особистості, тобто аналізу її внутрішнього світу, складної системи мотивів і мети практичної діяльності.

Сартр висловлював думки значної частини європейської інтелігенції середини ХХ ст., сумніви і пошуки. Творчість Сартра залишила слід у філософії та літературі, в естетиці та критиці, у театрі та кінематографі. В останні роки життя письменник-філософ майже осліп від глау-

коми, а помер 15 квітня 1980 р. Українською мовою твори Сартра перекладали Р. Доценко, О. Жупанський, В. Борсук, Г. Філіпчук та інші.

Філософська концепція Ж. П. Сартра. Свобода. Одним з центральних понять для всієї філософії Сартра є поняття свободи. У Сартра свобода – щось абсолютне, раз і назавжди дане. Вона передре сущності людини. Сартр розуміє свободу, як свободу вибору, яку ніхто не може забрати у людини: в'язень вільний ухвалити рішення – змиритися чи боротися за своє визволення, а що буде далі – залежить від обставин, що знаходяться поза компетенцією філософа.

Діалектика. У розумінні Сартра діалектика можлива у двох формах – «критичній» і «догматичній». Першою є «негативна» діалектика, що тлумачиться з точки зору філософії екзистенціалізму (філософії існування), друга – «консервативна», «догматична», «недостатньо революційна» марксистська діалектика.

Відчуження. З поняттям свободи в Сартра пов'язане поняття «відчуження». Сучасного індивіда Сартр розуміє як відчужену істоту: його індивідуальність стандартизована (як стандартизований офіціант з професійною посмішкою і точно розрахованими рухами); підпорядкована різним соціальним інститутам, які наче «стоять» над людиною, а не походять від неї (наприклад, держава, яка представляє відчужений феномен – відчуження у індивіда здатності брати участь у спільному управлінні справами), а отже, позбавлена найважливішого – здатності творити свою історію.

Відчужена від себе людина має проблеми з матеріальними предметами – вони тиснуть на неї своїм нав'язливим існуванням, своєю в'язкою і солідно-нерухомою присутністю, викликаючи «нудоту» в однойменному творі. На противагу цьому Сартр утверджує особливі, безпосередні, цілісні людські стосунки.

Альбер Камю. Життя та творчість. Альбер Камю народився 7 листопада 1913 року в містечку Мондові у Французькому Алжирі, який на той час був французькою колонією, у сім'ї найманого сільськогосподарського робітника, що за рік після народження сина помер від поранення на полі бою Першої світової війни.

Мати – Катрін Сантес, іспанка за походженням, працювала прибиральницею в багатих сім'ях. Дитина зростала у злиднях. Освіту пощастило здобути тільки завдяки допомозі директора ліцею, який виклопотав для хлопця стипендію. Захоплювався грою у футбол. Пізніше стверджував, що саме заняття футболом (гра у команді) вплинули на формування його відношення до моралі і виконання морального обов'язку.

У 1932–1936 рр. під час навчання в Оранському університеті (Алжир), Альберу доводилося тяжко працювати, що призвело до виснаження організму й він захворів на сухоти. Проте це не завадило йому бути життєрадісним, енергійним, жадібним до знань і розваг, чутливим і до краси середземноморської природи, і до глибин духовної культури.

Захоплення середземноморською красою і французькою філософією з часом зумовило його світогляд й естетику, які базувалися на середземноморській культурній традиції та античній культурі.

А. Камю брав активну участь і в громадському житті. У 1934 р. вступив до комуністичної партії, яку покинув через три роки, проводив антинацистську пропагандистську роботу, організував самодіяльний театр, співпрацював з незалежною лівою пресою. У цей час почалася його письменницька діяльність.

Були написані перший варіант повісті «Сторонній» та нотатки до есе «Міф про Сізіфа».

У 1934 році Камю одружився. Але особисте життя письменника не було щасливим. Його обраницею стала Симона Іїє, 19-тирічна дівчина з дивацтвами, яка виявилася наркоманкою. У 1939 році шлюб розпався.

Згодом другою дружиною Камю стала Франсін Фор, математик за освітою. У родині письменника незабаром з'явилося двоє дітей – дівчинята Катрін і Жан.

Навесні 1940 року вперше приїхав до Франції, куди остаточно переселився через рік. В окупованій країні приєднався до Руху Опору, друкувався в підпільній газеті «Комбат», а згодом її очолив. До речі, Камю був єдиним французьким журналістом, який у 1945 році з обуренням висловився про вибух атомної бомби в Хіросімі, в той час як для більшості французів вибух означав кінець війни.

У 1943–1944 рр. видав у нелегальній пресі «Листи німецькому другові», в яких з гуманістичних позицій засуджував спроби виправдання ідеї нацизму. У цей час А. Камю стає відомим як автор «Стороннього» та «Міфу про Сізіфа», що побачили світ у 1942–1943 рр. і викликали захоплення у французької інтелігенції.

Ці твори були сприйняті як екзистенціалістські, співзвучні з напрямками, що поширювалися серед свідомої частини населення. Саме завдяки творчості А. Камю філософське вчення екзистенціалізму стало популярним у Франції. «Міф про Сізіфа» філософське есе Альбера Камю, написане в 1942 році. Одна з головних праць філософії абсурдизму (*система поглядів, яка стверджує, що всі прагнення людини пізнати сенс життя марні з огляду на те, що такого сенсу не існує*).

Міркування про абсурд. Камю стверджує, що головне питання філософії – це питання про те, чи варте життя того, аби його прожити. Воно зводиться до питання про вибір між життям і самогубством.

Самогубство стається з певного приводу, який лежить у зовнішньому світі, але його підґрунтя є внутрішній стан людини.

До самогубства ведуть різні прояви почуття абсурду: відчуття байдужості світу до людини, безглуздості життя, усвідомлення своєї смертності та головне – почуття нудьги – втрати значення повторюваних у житті подій. Камю наголошує, що світ сам по собі не є абсурдним, абсурд існує лише для людини, коли вона зіштовхується з реаліями світу.

Існує два виходи з абсурду: фізичне самогубство, що усуває людину зі світу, і «філософське». Останнє – це втеча в релігію, надія на краще майбутнє, що втім не вирішує проблеми, а тільки маскує її, виправдовує страждання певною вищою метою.

Людина абсурду. На думку Камю, замість тікати від абсурду, людина може прийняти його. Примирившись з тим, що життя швидкоплинне, а майбутнє невідоме, вона продовжує жити в абсурді. Вона «кидає виклик» світові, тим самим звеличуючи себе. Така людина заперечує абсолютні моральні цінності, для неї все дозволено, але це не є заклик до свавілля. Вона приймає те, що кожен вчинок має наслідок, як добрий, так і злий, і здійснюючи злочин, готова до покарання – для неї не існує провини, але є відповідальність.

Як приклади філософ наводить трьох осіб. Дон Жуан – чоловік, що кохається з багатьма жінками, не сподіваючись на майбутнє життя з ними, він живе «тут і зараз». Актор – той, хто проживає життя інших людей, перевтілюючись в кого захоче. Завойовник – шукає досягнень за життя, не сподіваючись на славу в пам'яті нащадків.

Абсурдна творчість. Абсурдна людина повинна бути творчою і її творчість вільна – абсурдна людина просто зображує те, що бачить і переживає. Сенс творчості в тому, щоб знайти радість у повсякденному житті.

Наприкінці Камю наводить своє трактування давньогрецького та римського міфів про Сізіфа. Їх зміст полягає в тому, що Сізіф хитрощами залишився у світі живих, коли прийшов час померати. За це боги покарали його: вічно він повинен був котити величезний камінь на гору, звідки той незмінно скочувався вниз, і все потрібно було починати спочатку. Боги вважали, що на світі немає нічого жадливішого, ніж важка і даремна робота. У Сізіфа немає надії на краще, його життя безглузде і важке. Та все ж Камю вважає його абсурдним героєм – Сізіф сам котить свій камінь, він раз за разом досягає вершини гори і тому щасливий.

«Сторонній» – дебютний роман Камю. Твір написаний у 1942 р. Повість написана у своєрідному стилі – короткими фразами в минулому часі. Вона надзвичайно сильно вплинула на більшість французьких і європейських авторів другої половини ХХ ст.

Оповідь веде 30-річний француз, що живе в колоніальному Алжирі. Його ім'я є невідомим, але прізвище побіжно згадується – Мерсо. Описано три ключові події в його житті – смерть матері, вбивство місцевого жителя і суд, а також нетривалі стосунки з дівчиною.

На суді Мерсо правдиво заявляє, що спустив курок пістолета «через сонце», чим викликає в залі сміх. На присяжних справляє найбільше враження те, що Мерсо не плакав на похоронах своєї матері, отже, він людина безсердечна і не гідна того, щоб жити.

В останньому розділі книги до камери засудженого до смертної кари Мерсо приходять священник, щоб пробудити в ньому віру в Бога. Навідріз відмовляючись розділяти ілюзії загробного життя, оповідач вперше виходить з напівсонної рівноваги і шаленіє.

У «Сторонньому» прийнято бачити творчий маніфест Камю, його проповідь абсолютної свободи. Людське існування представлено в повісті як ланцюжок випадковостей, що практично не залежать від волі суб'єкта, який пристосовується, як може, до пропонованих умов. Книга просякнута африканським сонцем, яке і виступає справжнім вбивцею: злочин Мерсо, здається, викликаний випадковою грою світла і сонця у нього в очах.

Не бажаючи обманювати присяжних, Мерсо погоджується померти за правду: «єдиний Христос, якого ми заслуговуємо». Його вина в тому, що він не грає за нав'язаними йому правилами, що він відмовляється брехати собі та іншим. Ця відмова грати за чужими правилами і перетворює його в чужинця, «стороннього» для суспільства.

Камю, можна сказати, висловив ідею книги в парадоксальній формі: *«У нашому суспільстві будь-хто, хто не плаче на похоронах матері, ризикує бути засудженим до смерті».*

Невелика за обсягом творча спадщина А. Камю створювалась переважно під час Другої світової війни та повоєнних років. Це наклало свій відбиток і на теми, що порушувалися письменником, і на спосіб їх висвітлення. Для його творчості характерне поєднання белетристики з філософськими роздумами.

У 1947 році вийшов у світ роман «Чума», який засвідчив найвищу межу ідейної еволюції автора: за визначенням самого письменника відбувся перехід від «етапу абсурду» до «етапу протесту». Письменник працював також у жанрі філософської естетички та громадсько-політичної публіцистики, виступив у ролі літературного критика. У повоєнні роки Камю співпрацює з анархістами і революційними синдикалістами, публікується в їхніх газетах і журналах.

«Чума» – філософський роман-притча. У романі зображено боротьбу людства проти конкретного ворога (за словами автора, зміст «Чуми» – це боротьба проти нацизму). Але цим зміст його не вичерпу-

ється. Як зазначив Альбер Камю, він «поширив значення цього образу (чуми) на буття в цілому». Це не тільки чума («коричнева чума», як називали нацизм у Європі), а зло взагалі, невіддільне від буття.

Сюжет роману ґрунтується на подіях чумного року в Орані (Французький Алжир), жахливої епідемії, яка штовхнула городян у безодню страждань і смерті. Розповідає про це доктор Ріє – людина, що визнає лише факти, прагне до точності їх викладу. Він орієнтується лише на розум та логіку. Ріє виконує свій обов'язок лікаря, допомагає хворим, ризикує власним життям, жодного разу не піддавши сумніву свою роль у боротьбі з конкретною хворобою, зі злом взагалі. Навколо нього гуртуються інші персонажі, передусім Тарру. Для них чума, зло – це щось невіддільне від людини, і навіть той, хто не хворіє, все одно носить хворобу в своєму серці.

Люди здатні перемогти конкретне зло, але вони не можуть його знищити як категорію світобудови. Саме тому, у фіналі роману під радісні вигуки городян, які святкують звільнення від жахливої хвороби, доктор Ріє думає про те, що ця радість тимчасова.

Роман написаний у формі хроніки однієї епідемії, спрямованої передусім на об'єктивну фіксацію подій. Це монолог доктора Ріє, який подекуди переривається словами і думками Тарру, зрідка – роздумами інших персонажів. Інтелектуали Ріє і Тарру – головні герої – часто виступають від імені автора, їм він доручає формування ключових думок, їхніми виступами описує найважливіші події чумної епідемії. Вони виконують свій професійний і людський обов'язок, свідомо нехтують небезпекою, сімейним затишком, подружніми почуттями.

Інші епізодичні персонажі часто з'являються на сторінках твору, щоб висловити певну думку. Вони мають індивідуальні риси, не позбавлені деяких вад, але виявляються готовими до самопожертви. Усі вони разом і поборили страшне лихо, їхня солідарність стала запорукою спільної перемоги. Це важливий момент у творчості А. Камю, який почав мистецький шлях з утворенням індивідуалістичних позицій і абсурдності буття.

У 1950-х роках А. Камю пережив світоглядну і творчу кризу, що призвело до зниження його творчої активності. Письменник не знаходив відповіді на складні проблеми, які ставило перед ним суспільне життя. Загострилися суперечності, притаманні його світогляду й суспільно-політичній позиції, що знайшло вираження у трактаті «Бунтівна людина» (1951). Відкриваючи вади буржуазного суспільства Франції та Заходу, Альберт Камю не приймав і соціалізм Східної Європи у його сталінському варіанті.

Книга «Бунтівна людина» значною мірою була реакцією на злочини сталінізму, на сталінські масові репресії та терор.

На великому історичному матеріалі Альбер Камю дійшов висновку про неминучість переродження революції у тиранію, перетворення колишніх борців проти гноблення на значно жорстокіших гнобителів. На думку автора, це універсальний і фатальний закон історії, її абсурд. Протистояти йому може тільки постійне бунтарство, опозиція влади, яка є неминучим насильством і несправедливістю.

У 1957 році Альбер Камю одержав Нобелівську премію за свою літературну творчість.

4 січня 1960 року письменник потрапив у автомобільну катастрофу біля міста Санс. За офіційною версією автомобіль, у якому Альбер Камю разом з родиною свого друга Мішеля Галлімара, повертався з Провансу до Парижа, вилетів з дороги і врізався в дерево за сто кілометрів від Парижа. Камю загинув миттєво. Галлімар, який був за кермом, помер у лікарні через два дні, його дружина і дочка вижили. Серед особистих речей письменника було знайдено рукопис незакінченого роману «Перша людина» та невикористаний залізничний квиток.

Альбер Камю похований в місті Лурмарен (Прованс) на півдні Франції.

2011 року італійський письменник Джованні Кателлі через газету «Corriere della Sera» («*Коррьєре д'елла с'ера*» «Вечірній вісник») оприлюднив версію покійного чеського письменника і перекладача Яна Забрани, який у своєму щоденнику «Моє життя» з посиланням на добре поінформовану людину зі зв'язками в СРСР писав про те, що автокатастрофа була підлаштована радянськими спецслужбами як помста письменникові за осуд радянського вторгнення в Угорщину (стаття Альбера Камю «*Кадар і його день страху*») 2013 року Кателлі опублікував книгу «Камю повинен померти», а восени 2019 року – її розширене видання «Смерть Камю».

У своїх ранніх працях письменник зображав абсурд не лише як характеристику людського буття, а й ту рису, яку неможливо перемогти. Тому у творах звучали дві найголовніші теми: абсурду, пов'язаного з негативними засадами («Сторонній»), та бунту, пов'язаного з позитивними засадами («Чума»). Пізніше, у 40–50 рр., Камю відмовився від абсурдного світосприйняття. Отож, прозаїк у зрілі роки – бунтівник, а наприкінці життя – людина, яка зізналася: «*У глибині мого бунту дрімала покірливість*».

Творчість письменника, таким чином, являла собою своєрідну спіраль, а саме:

- I – *пролог* – філософська концепція («Виворіт і обличчя» (1937));
- II – *абсурд* – показ і ствердження абсурдності життя («Калігула», «Сторонній» (1942), «Міф про Сізіфа» (1942));

– III – *бунт* – пошук сенсу життя навколо абсурдного світу («Чума» (1947), «Бунтівна людина» (1951));

– IV – *вигнання* – розгубленість перед підступністю світу, глибокий скепсис («Падіння» (1956)) [7].

Цитати письменника

– *Вільний той, хто може не брехати.*

– *Що більше величі в людині, то більше правди в її філософії.*

– *Подорож як найвеличніша і найсерйозніша наука допомагає нам знову знайти себе.*

– *Абсурд не в людині і не в світі, але в їх спільній присутності.*

– *Там, де одні бачили абстракцію, інші бачили істину.*

– *Великі питання життя – як жити серед людей.*

– *Не бути коханим – це всього лише невдача, не кохати – ось нещастя.*

– *Коли релігія об'єднується з політикою, народжується інквізиція.*

– *«...Він відчинив шафу, дістав із стерилізатора дві гігроскопічні маски, подав одну Рамберові і порадив її надіти. Журналіст запитав, чи запобігає маска бодай чому, і Тарру відповів: ні, зате діє на інших заспокійливо». (Роман «Чума»; 1947).*

Контрольні питання

1. Дайте визначення поняттю «екзистенціалізм».
2. Схарактеризуйте особливості французького екзистенціалізму.
3. Назвіть основні праці Ж. П. Сартра.
4. У чому полягає філософська концепція Ж. П. Сартра?
5. Чому Ж. П. Сартр відмовився від Нобелівської премії?
6. Назвіть основні праці А. Камю.
7. Розкрийте філософію абсурду А. Камю на матеріалі есе «Міф про Сізіфа».
8. Чому роман «Чума» вважається притчею?
9. Що символізує чума у творі Камю?

Лекція 4

Марсель Пруст

- Марсель Пруст. Життєвий та творчий шлях письменника
- «У пошуках утраченого часу» – роман-епопея

Марсель Пруст. Життєвий та творчий шлях письменника.

Марсель Пруст народився в Парижі, в районі Отей, перед самим закінченням франко-пруської війни. Його батько, Адріан Пруст, відомий епідеміолог, займався вивченням способів запобігання розповсюдження холери у Європі й Азії та був автором багатьох книг із медицини та гігієни. Мати, Жанна Вейль, походила з родини успішного біржового маклера єврейського походження. Вона була освіченою та начитаною жінкою. Марсель мав брата Робера, молодшого на 2 роки.

У віці дев'яти років Пруст захворів на астму, й загалом був хворобливою дитиною. У дитинстві він проводив свої канікули у містечку Ільє, яке послужило прототипом Комбре у романі «У пошуках утраченого часу», і було перейменоване у Ільє-Комбре в 1971 під час святкувань столітнього ювілею з дня народження письменника.

Літературна діяльність Марселя почалася в ліцеї Кондорсе, до якого він вступив у 1882 році, але відвідував не дуже регулярно через часті напади астми. Разом з іншими ліцеїстами юнак видавав рукописний журнал «Бузковий огляд», в якому у 1886 році були опубліковані перші оповідання юного генія.

У 1889 році Пруст закінчує ліцей і отримує ступінь бакалавра словесності. Наступні два роки (1889–1890) Пруст служив в армії в Орлеані. Після повернення до Парижа навчався на юридичному факультеті Сорбони. Там він отримав учений ступінь з юриспруденції, а пізніше й з літератури.

У 1895 році почав роботу над своїм першим романом «Жан Сантей», в якому головну увагу зосередив на спогадах дитинства, враженнях та відчуттях головного героя (роман залишився незавершеним і був опублікований лише 1952).

У нього були теплі стосунки з матір'ю. Для того, щоб заспокоїти батька, який наполягав на тому, щоб Марсель ішов працювати, влітку 1896 року він влаштувався у бібліотеку Мазаріні, проте одразу пішов на лікарняний, який тривав кілька років, після чого його звільнили. Він не пропрацював на своїй роботі жодного дня і не переїжджав з дому батьків аж до часу їхньої смерті.

У лютому 1903 року брат Марселя Пруста одружився і виїхав з батьківського дому. Батько родини помер у вересні того ж року. Врешті, у вересні 1905 року померла й мати, яку Марсель дуже любив, і яка залишила йому великий спадок.

Університетські друзі сприяли Прустові в світських знайомствах. Він став завсідником деяких престижних паризьких салонів. Пруст був своєю людиною не лише в аристократичних салонах, але і в салонах літературних. Він зустрічався з Альфонсом Доде, Гі де Мопассаном, Емілем Золя, Анатолем Франсом і Оскаром Уайльдом.

Пруста скрізь охоче приймали, але ніхто не сприймав його всерйоз. Його знав весь Париж, але, по суті, не знав ніхто. У салоні мадам Арман письменник-початківець познайомився з Анатолем Франсом, завдяки якому зумів опублікувати свою першу книгу – збірник оповідань, есе й етюдів «Утіхи і дні» (1896), передмова до якого була написана самим А. Франсом. Метр французької літератури високо оцінив пробу пера юного літератора, хоча більшість критиків різко негативно відгукнулася на вихід збірника, характеризуючи його як твір дилетанта.

«Утіхи і дні» створювались як полеміка з Гесіодом і його «Трудами і днями». «*Краще мріяти про життя, ніж його проживати*» – основна думка збірки, що червоною ниткою проходить крізь увесь твір. Дуже важливо, що вже в цьому першому творі Пруста з'являються численні теми, талановито розвинуті автором у головному його творі – «У пошуках утраченого часу»: тема снобізму, мимовільної пам'яті, любові як ілюзорної цінності. Тонкий психологічний аналіз і миттєві імпресіоністські замальовки – характерні особливості творчості Пруста – вперше з'являються у «Утіхах і днях».

У лютому 1907 року Пруст опублікував у газеті «Фігаро» статтю, де спробував проаналізувати два поняття, яким призначено було стати ключовими в його пізній творчості, а саме – *пам'ять і пошук провини*.

Улітку 1909 року він пише есе «Проти Сент-Бева» Цей твір полемічно був спрямований проти «біографічного методу» французького критика 19 ст. Ш. Сент-Бева, який розглядав художній твір винятково як дзеркало біографії письменника. Пруст зазначав, що «книга – похідне іншого «Я», ніж те, що ми віднаходимо у наших звичках, у суспільстві, в наших вадах» [12].

Згодом есе переросло у багатотомний роман, який Пруст писав упродовж всього життя. У 1913 році роман отримав назву «У пошуках утраченого часу». У щоденниках Пруста є такий примітний запис: «Передати наше бачення раніше, ніж на нього наклав деформуєчий відбиток наш розум... Намагаючись пригадати, ми лише марно бабрасємося в пам'яті, усі зусилля розуму тут марні. Минуле недосяжне для свідомості і зачалося за її межами – в якомусь відчутному предметі (у відчутті, яке дає нам цей предмет)». Так виник знаменитий епізод з чаюванням, коли знайомий з дитинства смак тістечка-мадленки викликає потік минулого, що оживає: «... *весь Комбре зі своїми околицями ... формою і густиною, усе це, місто і сади, виплило з моєї чашки чаю*». У свідомості оповідача минуле ніби подвоюється: він згадує не тільки про первинне відчуття – смаку мадленки, але і про той давній момент, коли цей смак будив засливі асоціації [22].

З 1907 по 1919 роки Пруст мешкав у квартирі, успадкованій від батьків на бульварі Осман, де й писав свій роман-епопею.

Перша частина цього мега-роману, «На Свановій стороні», побачила світ у 1913 році. Роман був виданий власним коштом. До того ж видавництво Грассе погодилося на публікацію лише в скороченому варіанті, тож Пруст змушений був вилучити майже 200-сторінковий уривок, який пізніше він включив у другий том. Роман був холодно зустрятий читачами та критиками. Пруст планував випустити два наступних томи, але почалася Перша світова війна й до того ж загинув його особистий друг, секретар і водій, Альфред Агностеллі (він розбився на аероплані, що подарував йому Пруст).

Другий роман, «У затінку дівчат-квіток» (1918), був визнаний гідним престижної Гонкурівської премії. Так Пруст несподівано став знаменитим. Після Гонкурівської премії письменник ще більше заглибився в написання й вдосконалення свого роману-епопеї. Увесь цикл складався з семи книг. До своєї смерті в 1922 році Пруст встиг опублікувати ще дві з них: «Германтська сторона» (1921) і «Содом і Гоморра» (1921). Інші були опубліковані посмертно його братом Робером «Полонянка» (1923), «Альбертина зникає» (1925), «Віднайдений час» (1927).

Останні три роки свого життя Пруст через тяжку форму астми майже не виходив зі своєї спальні, він спав удень і працював уночі. Марсель Пруст помер 18 листопада 1922 року за вичитуванням однієї з частин роману. Похований у Парижі на цвинтарі Пер-Лашез.

«У пошуках утраченого часу» – роман-епопея. У центрі зображення усіх романів, об'єднаних назвою «У пошуках утраченого часу», – життєва доля й стан душі головного героя, письменника Марселя, змальованого в епізодах його дитячого, юнацького та зрілого

життя. У романі Марсель виступає не лише як головний герой, але й одночасно як оповідач, який викладає історію свого життя, родини і друзів, знайомих та сусідів, розповідає про маленьке провінційне містечко Комбре, де в родинному маєтку минали кращі роки його життя, про світську атмосферу Парижа, в яку він занурився ще юнаком, і, врешті, про Францію, частиною історії якої був він та його товариство. Головне і другорядне, сучасність і спогади, події та почуття – все переплуталось у романі Пруста. Автор прагнув створити епопею не зовнішніх подій, а внутрішнього світу людини, свідомість якої складається з чуттєвих рухів і миттєвих вражень. Саме увага до звуків, смаків, кольорів, запахів, які пробуджують забуті враження, споріднює твір з естетикою імпресіонізму.

Із свідомості Пруста в романі зростає величезний світ, що займає понад 3000 сторінок його роману: це і його власне життя та життя Франції на межі століть, 1-а світова війна. Автор створює цілу портретну галерею живих та переконливих образів, що проходять через усі його твори.

Розгортання сюжету невідпорядковано ані якійсь чітко визначеній подієвій інтризі, ані хронологічному порядку: сцени та образи чергуються поза логікою подієво-хронологічної послідовності, а самі події легко переходять із одного часового виміру в інший. Роман Пруста побудовано у формі вільного сполучення картин життя, пов'язаних із враженнями та переживаннями дитячих і юнацьких років, що асоціативно зринають у пам'яті Марселя і накладаються на його теперішній досвід.

Його роман – велетенський внутрішній монолог, потік свідомості автора-оповідача, де стираються межі минулого й сучасного, де сюжет нагадує тонке мереживо, в якому дивовижно переплітаються відчуття, образи, враження, асоціації, спогади, психологічні спостереження й філософські роздуми.

Епопея Пруста «У пошуках утраченого часу» стала одним із найвідоміших європейських творів ХХ ст., суттєво вплинувши на увесь подальший його літературний розвиток.

Мета творчості Пруста показати, як реальні факти і події відбивалися в сучасному сприйнятті окремої людини.

Одна з особливостей роману – використання прийому *мимовільної пам'яті*. Ідея мимовільної пам'яті, тобто спливання спогадів про певні події через далекі й не зовсім зрозумілі ланцюжки асоціацій, завдяки роману Пруста отримала самостійне життя в психології. Такий тип пам'яті навіть називають *прустівською*. Автора цікавила не дійсність, а індивідуальна свідомість, яка по-різному реагувала на неї. Роман засвідчив майстерність і новаторство Пруста в галузі художнього аналізу психічного стану людини. Він був одним із перших письмен-

ників у світовій літературі, які звернули увагу на асоціативний характер людського мислення. Пруст здійснив справжню революцію в мистецтві створення романів. Вони не були лише оповіддю про події або життєві історії персонажів, а перетворилися на прискіпливий аналіз самого процесу бачення цих подій, на зображення механізмів роботи свідомості. У зв'язку з цим прозу М. Пруста назвали романами «поточку свідомості».

Автор переосмислив природу жанру епопеї. Це епопея, яка у всій своїй повноті розкрила життя окремої індивідуальної свідомості, це внутрішній монолог оповідача Марселя, який протягом усіх творів згадав те, що відбулося з ним у минулому, знову переживає своє життя.

Популярність Пруста зумовлена ще й тим, що він став першим сучасним письменником, який описав гомосексуальність у літературній формі. Його складний аналіз гомосексуальних персонажів своїх романів дав новий поштовх дискусії на цю тему у відриві від її колишнього медичного тлумачення. Будучи геєм, який пише про життя геїв, Пруст створив і представив на розсуд читачів набагато докладніший портрет гомосексуальності, аніж це міг би зробити будь-який психотерапевт чи ранні апологети руху гомосексуалістів за свої права. Більше того, його обговорення гомосексуальності залучило до цієї теми широку аудиторію і послугувало гарантією того, що відтоді були зняті усі табу з теми, що до цього була за сімома дверима. Поряд із творчістю Андре Жіда твори Пруста затвердили статус гомосексуальної теми у світі сучасної літератури [7].

Контрольні питання

1. Що стало метою творчості М. Пруста?
2. Чому романи письменника назвали «романами потоку свідомості»? У чому полягала їх своєрідність?
3. Які ознаки прозових творів вказували на своєрідність авторського стилю?

Лекція 5

Бертольт Брехт – німецький драматург-новатор. «Епічний театр»

- **Бертольт Брехт. Життєвий та творчий шлях драматурга**
- **«Матінка Кураж та її діти»**
- **«Епічний театр» Б. Брехта**

Бертольт Брехт. Життєвий та творчий шлях драматурга. Б. Брехт (1898–1956) – німецький драматург, поет, прозаїк, кіносценарист, автор теоретичних праць, присвячених проблемам театру, режисер. До історії літератури Брехт увійшов як митець, що відкрив нову епоху в західній драматургії. Ойген Бертольд Фрідріх Брехт народився 10 лютого 1898 року в старовинному баварському містечку Аугсбурзі, в родині директора великої паперової фабрики.

Чотири роки навчався у народній школі, після чого вступив до гімназії. Вже у гімназійні роки з'явилася перша його публікація – у місцевій газеті був надрукований вірш, підписаний «Бертхольд Ойген». Батьки могли б забезпечити синові матеріальний добробут і надійне майбутнє. Проте юного бунтівника не приваблювала роль спадкоємця батьківської справи та перспектива затишного бюргерського життя. Він обрав своєю професією медицину, яку вивчав у Мюнхенському університеті.

Влітку 1918 р. Брехт був мобілізований до армії. Втім, через серйозне захворювання нирок, комісія лікарів відмовилася відправити його на фронт. Так студент-медик Брехт став санітаром військового шпиталю в Аугсбурзі. Свою літературну діяльність драматург почав з 1918 року. Тогочасний досвід пізнання Першої світової війни він узагальнив у вірші «Легенда про мертвого солдата». Цей твір став популярним далеко за межами рідного міста автора.

У листопаді 1918 року, коли робітничий клас Німеччини піднявся на боротьбу за свої права, син директора фабрики Бертольт Брехт порвав із середовищем батьків і пішов власним шляхом. Його

обрали членом Ради робітничих і селянських депутатів, створеної в Аугсбурзі.

В цей період з'являються й перші драматичні спроби Брехта: драми «Ваал», «Барабани вночі». Невдовзі молодий митець був нагороджений престижною Кляйстівською премією. У 1922 році Брехт одружується з акторкою й співачкою Маріанною Цофф. У цьому шлюбі 1923 року народилася дочка Ганна, яка стала акторкою (відома як Ганна Гіоб) і зіграла на сцені багатьох героїнь свого батька.

Маріанна Цофф була старшою від Брехта на п'ять років, добросердечна, турботлива і певною мірою замінила йому матір. Попри це, шлюб виявився неміцним.

Незабаром Брехт перебрався із затісного для нього Мюнхена до Берліна, де розпочав плідно працювати як драматург, режисер і постановник п'єс. У 1924 році, у Берліні Брехт знайомиться з молодого і талановитою актрисою Геленою Вайгель, яка стала його другою дружиною і найближчим помічником. Б Брехт і Гелена Вайгель блискуче грали провідні ролі в написаних Брехтом драмах та незабаром стали знаменитостями.

У 1924 році Гелена народила йому сина Штефана. У 1927 році Брехт офіційно розлучився з Цофф і в квітні 1929-го офіційно оформив стосунки з Вайгель. У 1930 році в них народилася донька Барбара, яка також стала акторкою (відома як *Барбара Брехт-Шалль*). Брехт мав і позашлюбного сина Франка, народженого у 1919 році від його юнацького кохання Паули Бангльцер. Старший син Брехта залишився з матір'ю в Німеччині і загинув 1943 року на Східному фронті.

Починаючи з другої половини 1920-х рр., у творчому розвитку Брехта намітився злам, і охопив усі рівні його духовного життя. Він захопився працями Карла Маркса, знаходячи аргументоване підґрунтя власного бунту проти капіталізму, а також позитивну, на його думку, програму перетворення суспільства та мистецтва. Він зблизився з КПН (*комуністична партія Німеччини*) і залучився до відповідної пропаганди, тим самим повторюючи шлях багатьох авангардистів, які починали з тотального заперечення «старого світу», але приходили до утвердження нового тоталітарного режиму [11].

Бунтівна вдача молодого Брехта позначилася й на його творчості. Як і деякі німецькі авангардисти початку ХХ ст., він відмовився від великих літер на письмі (у німецькій мові всі іменники пишуться з великої літери), скасував знаки пунктуації, залишивши лише знак питання та знак оклику. У своєму імені останню літеру «д» він змінив на «т».

Творча спадщина Бертольта Брехта налічує понад тридцять п'єс. П'єси, створені Брехтом в кінці 20-х – на початку 30-х років ХХ ст., були позначені ним як «Lehrstucke» («навчальна» або «повчальна»

п'еса). «Навчальні» п'еси – різновид музичної п'еси, своєрідний авторський жанр Брехта, який порушував важливі суспільно-політичні проблеми. Це був виклик «театральній рутині», покликаний реалізувати прагнення автора до здійснення агітаційно-виховних завдань мистецтва.

1933 р. змусив митця покинути Німеччину. Розпочався період еміграції, що тривав довгих п'ятнадцять років з 1933 до 1948.

Талант Брехта знаходить визнання за кордоном. Зростає кількість його прихильників; його п'еси успішно ставлять на сценах Парижа, Амстердама, Копенгагена. Однак навіть у затишній Данії він відчуває психологічний тиск, оскільки датські нацисти час від часу публікують списки з іменами найвідоміших емігрантів, а датська поліція постійно інформує про них нацистську службу безпеки й закордонний відділ гестапо. До того ж, Брехт був змушений дати письмову обіцянку не долучатися до будь-якої політичної діяльності. Відтак, у передвоєнній Європі він аж ніяк не почував себе захищеним та вільним.

У ті роки написав твори, спрямовані проти мілітаризму та нацизму («Трикопійчаний роман», 1934; «Гвинтівки Тереси Каррар», 1937; п'еси: «Матінка Кураж і її діти», 1938; «Життя Галілея», 1939; «Страх і відчай у Третій імперії», 1939; «Швейк у Другій світовій війні», 1944 тощо). Кожна з цих п'ес по-своєму цікава, але є те, що об'єднує їх у єдиний цикл, – це п'еси про неодмінну перемогу людяності над антигуманізмом, світла на темрявою, добра над злом.

У 1940 році нацисти вторглися до Данії, і Брехт був змушений переїхати до Швейцарії, потім до Фінляндії. Утім, попри свою прокомуністичну орієнтацію, місцем свого подальшого перебування він обрав США. Тут продовжив інтенсивно працювати – і як драматург, і як кіносценарист, і як режисер-постановник. Проте умов для повноцінної творчої реалізації він не мав і в Америці, бо був тут маловідомим драматургом, до того ж – підозрілим через свої симпатії до комуністичного руху. Деякий час Брехт працював для Голівуду, але так і не вписався в тодішню американську кіноіндустрію, орієнтовану насамперед на виробництво сенсаційних бойовиків. Один із брехтівських сценаріїв було спотворено до невпізнаності, саме тому ображений драматург не хотів подальшої співпраці. За 6 років перебування в США з'явилися лише кілька його публікацій у газетах і журналах. Жодної книжки Брехт тут не видав.

У 1947 році Брехта викликали на допит у Комісію з розслідування антиамериканської діяльності. Це стало приводом до рішення покинути Америку. Він виїхав до Швейцарії, а в жовтні 1948 року повернувся до Берліна, сподіваючись, що у соціалістичній Німеччині матиме кращі можливості для творчості.

Та й справді, повернувшись у Німеччину митець та його дружина вперше у житті отримали власний театр – «Берлінський ансамбль», 1949, що швидко завоював славу новаторського. Втім, цей «не-ортодоксальний марксист» і тут прагнув зберегти незалежність від комуністичної влади. Тому й не прийняв громадянства НДР (*Німецька Демократична Республіка*), а продовжував жити на Батьківщині із австрійським паспортом, готовий будь-якої миті опинитися по той бік «залізної завіси».

В останній період творчості визнання Брехта стрімко зростало: він став лауреатом національних і міжнародних премій, його обрали на члена Академії мистецтв НДР і на президента німецького ПЕН-центру (*міжнародна неурядова організація, яка об'єднує професійних письменників, редакторів і перекладачів. Це абревіатура від англійських слів «Poets, Playwrights, Essayists and Novelists»*); його книжки виходили великими накладками; його драми набували щораз більшої популярності. Творами останніх років стали: віршований памфлет «Свобода і демократія» (1947), п'єса «Кавказьке крейдяне коло» (1949), збірка «Сто віршів. 1918–1950» (1952) тощо.

Проте на тлі інтенсивної режисерської праці різко погіршилося здоров'я письменника. Брехт працював до останніх днів. 10 серпня 1956 року він ще відвідав репетицію. Утім, погане самопочуття змусило його залишити театр. Ще кілька днів він провів удома, переглядаючи свої рукописи. 14 серпня Бертольта Брехта не стало. У 60–80-х роках ХХ ст. в Україні було поставлено спектаклі «Матінка Кураж та її діти» (Чернівці), «Тригрошова опера» (Харків, Одеса), «Кавказьке крейдяне коло» (Вінниця), «Кар'єра Артура Уї» (Київ). Українською мовою твори Брехта перекладали В. Митрофанов, Ю. Лісняк, Н. Гордієнко-Андріанова, М. Зісман, Л. Череватенко, В. Коптілов, В. Стус («Життя Галілея») та інші [7].

«Матінка Кураж та її діти». На час вторгнення фашистів у Польщу Брехт закінчував хроніку Тридцятилітньої війни (*Тридцятилітня війна – перша загальноєвропейська війна у 1618–1648 роках між союзом католицьких і коаліцією протестантських держав*) – «Матінка Кураж та її діти» (1939). Окремі сюжетні мотиви драматург запозичив із повісті німецького письменника ХVІІ ст. Ганса фон Гріммельсгаузена «Детальний і дивовижний життєпис неприторенної дурисвітки та волююги Кураж» (1670).

Безжурна маркітантка (*маркітантки – дрібні торговки продуктами харчування і предметами солдатського вжитку, які супроводжували армію під час походу або маневрів*) Ганна Фірлінг, що за свою вдачу прозвана Кураж («*Кураж – це сміливість бідних людей*», –

пояснює вона), хоче нажитися на війні й вирушає зі своїм фургоном і дітьми вслід за військами. Для відважної язикатої крамарки війна давно стала годувальницею. Їй однаково, хто переможе в черговій битві: поляки чи шведи, католики чи протестанти. Усі вони – її покупці, і тільки.

Так, вона знає, що таке жахіття війни, але бажання позбутися бідності сильніше. Одного за одним Ганна втрачає дітей. Але вона не може зрозуміти простої істини: *«Війною думаєш прожити, за це потрібно заплатити»*. Старшого сина страчують за мародерство, за яке його раніше хвалили; другий син гине через жадібність матері – вона дуже довго торгувалася за його викуп; німа дочка – рятуючи від ворогів місто Галлі. Матінка Кураж так чи інакше по черзі зраджує своїх дітей. Але справа її процвітає, вона співає гімн «війні-годувальниці». Прибутки Матінки Кураж не витримують жодного порівняння зі страшними жертвами, які їй довелося заплатити. Отже, причина її поведінки не в користолобстві. І не в тому, що «людина сподівається на диво, доки триває похід»: дива не сталося. Вона в іншому – у моральній капітуляції Кураж перед війною.

Відсутність віри у власну спроможність щось змінити змушує «маленьку людину» пристосовуватися до обставин. Але цей шлях призводить лише до трагедії. Коли йдеться про війну або інший злочин подібного масштабу, важко провести межу між пристосуванням і активною співучастю. Філософія капітуляції неминуче веде Матінку Кураж до трагічної розв'язки.

Про мораль добре міркувати ситим, а на голодний шлунок – шкідливо. Уособленням «плоті», ситості, заснованої на людській підлоті, стає у п'єси Кухар, що умовляє Кураж кинути дочку-інваліда, виїхати з ним і відкрити свій трактир.

На пряму підлоту Кураж не здатна і відмовляється. Адже вона, загалом, непогана людина: весела, дбайлива, хазяйновита, тямуща і розсудлива, може навіть комусь допомогти у дрібницях. Але героїня поставлена в такі умови (або сама себе поставила – про це хай думає глядач), коли кращі людські якості призводять до трагічних результатів.

Матінка Кураж утілює той тип людей, які через усе пройшли і нічому не навчилися. У кінці п'єси, самотня і знову зубожіла, вона тягне свій фургон за військами. «Треба знову торгівлю наживати», – твердить Ганна сама собі, ніби виправдовуючись.

Брехтові дорікали за те, що матір не прозріла і не прокляла війну. Автор відповідав, що йому важливо було, щоб глядач виявився далекогляднішим від героїні і зрозумів просту страшну істину: *«Війною думає прожити – за це потрібно заплатити»*. Платою за війну стає людське життя.

Кураж в останніх рядках стверджує: *«І кожен, хто ще не по-ліг, встає, щоб вирушити в бій»*, але в людей, які спостерігали за розвитком подій у п'єсі, її слова пробуджують протилежне бажання: *не йти у бій, а сказати війні рішуче «Ні!»* [22].

«Епічний театр» Б. Брехта. Провідним напрямом німецької драматургії у ХХ ст. був експресіонізм, який не визнавав війни, об'єднував протести проти буржуазного суспільства, любов людини до людини, занепокоєння про її долю. Згодом у Бертольда Брехта виникне думка про створення драматургії, яка буде стосуватися не емоцій та почуттів людини, а її розуму. Він розмежував два різновиди театру: *драматичний (той самий аристотелівський) і епічний театр*. У 20-х роках ХХ ст. Бертольдом Брехтом була розроблена та сформульована теорія «епічного театру».

Драматург Бертольт Брехт бажав створити театр, який би спонукав глядача до роздумів та розмірковувань, а не до співпереживання. У своїй праці «Сучасний театр – театр епічний» драматург сформулював його основні принципи, які були повного протилежністю традиційним. У п'єсах Брехта дія вільно переноситься в різні часи, місця, ситуації; переривається відомими брехтівськими піснями-зонгами, що часто не пов'язані з розвитком сюжету; він не ділить п'єсу на акти, вона складається з епізодів, які мають назви, що визначають зміст певної сцени. Автор, актор і музикант у спектаклях Брехта часто звертаються до глядача, руйнуючи межу, що відокремлює зал від сцени. Для розкриття філософії своїх п'єс Брехт використовував принцип параболі (оповідання віддаляється від сучасного автору світу, іноді взагалі від конкретного часу, конкретної обстановки, а потім ніби повертається до залишеного і дає його філософсько-етичне осмислення й оцінку).

Драматург Брехт активно втручався в режисуру і, якщо з'являлася можливість, ставив сам, займаючись з акторами, яким радив ставитися до образу з позиції свідка на суді, пристрасно зацікавленого в з'ясуванні істини.

Концепція «епічного театру» Брехта ґрунтувалася на ідеї створити між глядачем і сценою дистанцію, необхідну для того, щоб глядач міг спостерігати і робити висновок, тобто – аби він далі бачив і більше розумів, ніж сценічні персонажі, аби його позиція стосовно дії була позицією духовної переваги та активних рішень («ефект відчуження»). Таке завдання, згідно з теорією епічного театру, повинні спільно вирішувати драматург, режисер і актор. Першими творами, у яких втілювалися принципи епічного театру, стали комедія «Що той солдат, що цей» (1924–1926) і «Тригрошова опера» (1928).

У виставі можна поєднувати епічні засоби викладу із традиційно драматичними, що Брехт часто робив. Чудову особливість творів

драматурга складає поєднання узагальнювальної умовності з безпосередньою життєвістю характерів.

Отже, мета театру ХХ ст., у розумінні Брехта, полягала у допомозі глядачеві побачити соціальне коріння відтвореного на сцені конфлікту, спонукати його шукати засоби удосконалення законів суспільного життя, збуджувати прагнення втручатися у дійсність. У низці п'єс Брехт справді уникнув ефекту катарсису (*катарсис – підняття, очищення, оздоровлення*) – моральне очищення, піднесення душі через мистецтво, що виникає в процесі співпереживання та співчуття). При цьому він з неперевершеною майстерністю створював на сцені таку напруженість, що не поступалася силою «драмі пристрастей» Шекспіра чи Шиллера.

У своїх драмах Брехт часто використовував запозичені сюжети. Знаючи загальний плін подій та їхню розв'язку, глядач природно переключав увагу з розвитку сюжету на його авторську обробку, з того, про що йдеться, на те, як подається знайомий зміст, тобто знову ж таки – з дії на розповідь.

Більшість сюжетів брехтівського театру подібні до притч. Вони в алегоричній формі моделюють певні соціальні ситуації і мають конкретний «повчальний» ефект. Алегоричний сюжет мобілізував інтелектуально-аналітичні здібності глядачів: потрібно було розшифрувати прихований зміст зображуваного, впізнавати в алюзіях історичні й політичні реалії сучасного життя. Такими ж самими алегоріями, або «моделями», були й персонажі брехтівських драм.

Одним із найяскравіших художніх відкриттів «епічного театру» був «ефект відчуження». Його сутність полягала в тому, що буденне явище подавалося у новому світлі й поставало як дивне, вирване зі звичного плину життя, «чуже». Це також підштовхувало глядача до аналізу того, що показувалося на кону. «Ефект відчуження» був стрижнем, що пронизував усі рівні епічної драми: сюжет, систему образів, художні деталі, мову тощо, аж до декорацій, особливостей акторської техніки й сценічного освітлення.

Брехт розробив схему, яка демонструвала б особливості його театру порівняно з драматичним театром, яку пізніше уточнив.

Драматична форма театру	Епічна форма театру
Дія	Розповідь про неї
Залучає глядача до дії	Глядач має статус спостерігача
Виснажує активність глядача	Пробуджує активність
Збуджує емоції глядача	Змушує глядача приймати рішення
Передає хвилювання глядача	Дає глядачеві знання

Глядач – учасник подій
Навіювання
Людина як відоме
Зацікавленість у розв’язці дії
Попередня сцена зумовлює наступну
Розвиток
Події розвиваються лінійно
Мислення визначає буття
У центрі уваги – відчуття

Глядач протиставляється подіям
Аргументування
Людина як предмет дослідження
Зацікавленість ходом дії
Кожна сцена незалежна
Монтаж
Події розвиваються зигзагами
Суспільне буття визначає мислення
У центрі уваги – розум

Контрольні питання

1. Якою була Німеччина часів Бертольта Брехта?
2. Розкажіть, як складалося творче життя Брехта. Назвіть найвідоміші його п’єси.
3. Розкрийте причини еміграції письменника.
4. Чому Брехта вважають митцем новатором?
5. Розкрийте особливості «епічного театру». У чому, на думку письменника, полягало призначення театру такого типу?
6. Сформулюйте, що таке ефект відчуження. Якими засобами ефект відчуження реалізується у драмах Бертольта Брехта?
7. Яка основна ідея та проблематика твору «Матінка Кураж та її діти»?

Лекція 6

Німецька література ХХ ст. Поняття «втрачене покоління». Еріх Марія Ремарк. Генріх Белль

- Німецька література ХХ ст. Загальні відомості. Поняття «втрачене покоління»
- Еріх Марія Ремарк. Життєвий та творчий шлях письменника
- Генріх Белль – «совість німецької нації». Життя та творчість

Німецька література ХХ ст. Загальні відомості. Поняття «втрачене покоління». Німецька література почала розвиватися з часів Лессінга, якого вважали її засновником. Роз'єднаність у країні не давала змоги розвиватися культурі та літературі. У 1871 р. давня мрія німецького народу нарешті здійснилася: країну об'єднали не внаслідок демократичного руху, а «залізом і кров'ю», угодою князів і королів, навколо найсильнішого із них – короля Пруссії.

На поч. ХХ ст. у Німеччині стрімко розвивалася промисловість. У 70-х роках у суспільному житті відбулися глибокі зміни. Замість дрібних, напівфеодальних держав, виросла Німецька імперія. Такий підйом суспільного життя наклав відбиток і на літературу. Розвивалися нові художні напрямки: *критичний реалізм, натуралізм, експресіонізм.*

Однією з найбільших трагедій стала війна. Знецінюючи найвищу цінність на землі – людське життя, вона була трагедією як для переможених, так і для переможців.

Перша світова війна – це цинічна гризня за колонії та сфери впливу насамперед між Англією та Німеччиною. У цю війну так чи інакше було втягнуто весь світ (*глобальний збройний конфлікт, що розвивався перш за все в Європі від 28 липня 1914 до 11 листопада 1918 р., в якому брало участь 38 держав із населенням 1,5 млрд мешканців. Під час неї загинуло понад десять мільйонів солдатів і цивільних громадян. Конфлікт мав вирішальний вплив на історію початку ХХ ст.*).

Друга світова війна – це неприховане бажання Гітлера та його прибічників-фашистів заволодіти світом (*глобальний збройний конфлікт, що тривав від 1 вересня 1939 до 2 вересня 1945 року. У війні взяло участь понад 60 країн, зокрема всі великі держави, які утворили два протилежні військові табори: Країни фашистського альянсу та антигітлерівську коаліцію («союзники»). Безпосередню участь у бойових діях брали понад 100 мільйонів осіб. Супротивні держави кинули всі економічні, промислові та наукові можливості на потреби фронту. Загальні людські втрати оцінюються від 50 до 80 мільйонів осіб, більшість із яких були мешканцями Радянського Союзу та Китаю. Друга світова війна відзначилася численними масовими вбивствами і злочинами проти людства, насамперед Голокостом, стратегічними килимовими бомбардуваннями та єдиним в історії військовим застосуванням ядерної зброї*).

Обидві світові війни просто незрівнянні ні за числом жертв, ні за масштабами руйнувань, ні за рівнем жорстокості. Якою б не була війна, вона завжди відлунювалася тяжким боєм у людських душах.

Трагічний досвід Першої світової війни по-своєму передали у творах ті письменники, які прийшли на війну молодими, сповненими надій, а повернулися із зруйнованими, знищеними старими ідеалами, не набувши нових. Серед тих, хто пройшов крізь вогонь Першої світової війни, були Еріх Марія Ремарк, Ернест Хемінгуей, Річард Олдінгтон, Уільям Фолкнер та ін.

Ці письменники-антифашисти розповіли читачам про біль втрат, про відчай людей. Їхні твори увійшли до літератури *«втраченого покоління»*, що з'явилась у 20–30-х роках ХХ ст., майже через десятиріччя після її закінчення. І це не випадково. Зневірені колишні фронтовики, які стали жертвами безглуздої війни, не могли знайти собі місце в повоєнному житті. Саме наслідком цього і була поява нової генерації – *«втраченого покоління»*, а згодом і літератури про нього.

«Втрачене покоління» (*англ. lost generation*) – умовна назва генерації західноєвропейських письменників, які особисто пережили трагедію Першої світової війни, а тому підтримували антивоєнні настрої, що позначилися на їх творчості, загострено сприймали тенденції дегуманізації суспільства, абсурду буття, в якому немає місця повноцінній людині, сповненій власної гідності та духу фронтової товариськості.

Народжені для життя, сотні тисяч юнаків неприродно рано пізнали смерть, а ті, що залишилися жити, були приречені на страждання. «Втрачене покоління» судомно шукало вихід у п'янстві і розгулі, в екстремальних відчуттях. Здавалось, що у світі не залишилося більше ніяких моральних цінностей, ніяких ідеалів, проте вони любили життя:

«Життя є життя. Воно не було варте нічого і коштувало дуже багато». «Втрачене покоління» вказує на психологічний стан молодих вояків, які служили під час Першої Світової і по поверненні додому відчували наслідки війни, як фізичні, так і душевні. Після страшних переживань на фронті їм було важко адаптуватися до спокійного повсякденного життя, яке, порівняно з війною, виглядало незначущим.

Біль і душевні переживання цих людей передавали у своїх творах письменники, котрі на власні очі бачили жахи війни. Сутність цієї течії полягала у вираженні колишніми фронтовиками у своїх творах досвіду молодого покоління, яке пройшло війну і розчарувалося у високих ідеалах, прищеплених з дитинства, втратило орієнтири і не знайшло місця у післявоєнному світі, але котре, всупереч всьому, зберегло вірність моральним ідеалам. Таким чином, німецька література першої половини ХХ ст. є надзвичайно важливим та змістовним джерелом для вивчення соціокультурної динаміки цього часу. Поняття «втраченого покоління» стає важливим ключем до розуміння не тільки літературних творів, а й загальних тенденцій розвитку суспільства, а також долі окремих особистостей в умовах глобальних катастроф та змін.

Термін «втрачене покоління» з'явився завдяки Гертруді Стайн. Ця фраза стала відомою, коли гаражний механік у Парижі назвав так свого колегу через його неякісну роботу над автомобілем Стайн. Вона використала ці слова, щоб схарактеризувати покоління, яке відчуло на себе жахи Великої війни, і Е. Хемінгвей пізніше використав їх як епіграф до свого роману «І сонце сходить», акцентуючи на цьому літературному феномені. Після публікації роману Хемінгвея «Фієста» вислів *«втрачене покоління»* став використовуватися і для позначення певного соціально-психологічного феномена.

У 1930–31 Еріх Марія Ремарк пише роман «Повернення», в якому розповідає про повернення на батьківщину після Першої світової війни молодих солдатів, які вже не можуть жити нормально, – і гостро відчуваючи все безглуздя життя все-таки намагаються якось пристосуватися до нього.

Епіграфом до роману стали рядки: *«Солдати, яких повернули вітчизні, прагнуть знайти шлях до нового життя».* У своєму романі «Три товариші» він передрікає сумну долю втраченому поколінню. Ремарк майстерно описує становище, в якому опинилися ці люди. Повернувшись, багато хто з них побачив руїни замість своїх колишніх будинків, більшість втратила своїх рідних і друзів. У повоєнній Німеччині панує розруха, бідність, безробіття, нестабільність, знервована атмосфера. Ремарк так само дає і характеристику самим представникам «втраченого покоління». Це люди жорсткі, рішучі, вони визнають лише конкретну допомогу [7].

Еріх Марія Ремарк. Життєвий та творчий шлях письменника. Його ім'я тісно пов'язане з тематикою війни, людськими трагедіями, внутрішніми конфліктами та пошуками сенсу життя в руйнівних умовах післявоєнного світу. Письменнику вдалося в унікальний спосіб поєднати глибоку психологічну проникливість із гострою соціальною критикою, що робить творчість особливо актуальною та резонансною у сьогоденні.

Він створив понад два десятки різноманітних творів: від романів до сценаріїв і есе. Твори письменника, які завойовують серця читачів, неодноразово викликали різноманітні оцінки серед критиків. Основна причина полягає у його високій сентиментальності та спробах неоднозначного осмислення подій в Німеччині між двома Світовими війнами. Більшість його сюжетів має автобіографічний характер, де Ремарк розкриває своє розуміння війни та життя після війни. Його романи відображають жорстокість війни, її наслідки для психіки людини, але також показують величезну силу людських почуттів, таких як кохання, і здатність духу відновлюватися після страшних випробувань.

Еріх Марія Ремарк народився 22 червня 1898 року в провінційному містечку Оснабрюці, в Нижній Саксонії. Батько письменника Петер Франц Ремарк походив із династії ремісників, був палітурником. Мати Анна Марі займалася вихованням дітей.

Раннє дитинство Еріха пройшло безтурботно, хлопець був справжнім мрійником, рано захопився літературою, багато читав. У 1915 р. письменник вступив до католицького педагогічного училища. Педагогічна освіта пізніше згодилася, коли він вчителював певний час у сільських школах. Наслухавшись патріотичних гасел, які звучали скрізь, по-дитячому вірячи в усе те, що говорили про німецьку культуру, її винятковість та гуманізм, у 1916 році 18-річний юнак йде захищати «німецьку цивілізацію». Еріх Марія став бійцем добровільно, бо війна вважалася священною битвою. 17 червня того ж року направлений на Західний фронт.

Юний солдат ремонтував розбиті залізничні колії, прокладав телефонні лінії, встановлював огорожі з колючого дроту. Влітку 1917 р. його було тяжко поранено, уламок снаряду потрапив у ногу, руку, зачепив шию. Незважаючи на це, він зміг дістатися до медичної частини і дотягти туди пораненого товариша. До закінчення війни перебував у військовому шпиталі в Німеччині. І хоча у листах він прагнув бути веселим і безтурботним, проте жахи війни, пережите на фронті забути було неможливо.

Фронтіві переживання визначили характер літературної творчості митця. Ремарк у перше повоєнне десятиліття працював вчителем, бухгалтером, репортером. Повернувшись до рідного міста, Ремарк

завершив навчання в гімназії і став «резервним учителем», обов'язком якого була заміна вчителя, який захворів, в одній із сільських шкіл. Через деякий час залишив школу та був у пошуку себе: давав уроки гри на піаніно, був інструктором в автошколі, навіть продавав надгробні плити. Жодна професія не подобалася, до того ж пережите на війні не давало спокою. Ремарк вирішив влаштувати особисте життя.

У 1924 році на одному бенкеті письменник познайомився із танцівницею і красунею Ільзою Юттою Замбоною. У жовтні наступного року вони побралися, проте шлюб видався не досить вдалим. Через 5 років подружжя розлучилося.

20-ті роки стали для Ремарка переломними. Він заробляв собі на життя журналістикою і літературними працями. Усе це було лиш етапом для переходу до справжньої прози. Ранні твори Е. М. Ремарка, такі як «Жінка з молодими очима» (1919 р.) та «Мансарда снів» (1920 р.), не змогли в той час виділитися з маси бульварної прози, яка заповнила німецькі книгарні в період після війни. Хоча вони мали характерні для автора риси – зрозумілу мову, детальні описи і жваві діалоги, сюжети цих книг виглядали тривіально та штучно.

Поворотним пунктом його кар'єри стало видання роману «На Західному фронті без змін» (1929), який став третьою його книгою, де він відображав власний досвід – трагічні реалії війни, важке повернення до мирного життя та боротьбу зі своєю «інакшістю» у подальшому житті.

Твір спочатку був опублікований у газетному форматі, після чого через два місяці вийшла його книжкова версія. Лише за одинадцять місяців вже потрібно було здійснити перевидання книги, оскільки її продажі досягли 20 тисяч примірників щодня, а загальний наклад за перший рік перевищив 1,2 мільйона. Через два роки Голівуд купив права на екранізацію, і Ремарк став одним із найбільш відомих письменників у світі. Протягом своєї кар'єри Е. М. Ремарка критикували за надмірний натуралізм і відсутність політичної позиції, але, на ділі, він був активним гуманістом, відданим антифашистом і борцем.

Після успіху роману «На Західному фронті без змін», Ремарк випустив «Повернення» у 1931 році, що також стосувалося того ж покоління. Ця книга слугувала своєрідним продовженням першого роману, хоча автор уже почав переходити від загального контексту до особливого погляду, це чітко викладено письменником у наступному його романі «Трьох товаришах». Основна ідея «Повернення» полягає у долі солдатів після війни, які, повернувшись, потрапили у тяжкі умови життя післявоєнної дійсності. Вони сподівалися, що їх жертви не були марними, але вони відчули зраду соціальної системи. Один із героїв, Брайер, висловлює думку: *«Батьківщина – загарбницькі плани, честь – жадоба до влади, нація – сверблячка діяльності у генералів».*

Серця героїв у творах Ремарка наповнені безнадією та страхом перед жорстокістю світу. «Повернення» розкриває долі солдатів, яких обійшла війна, але яких роздавила жорстокість післявоєнної реальності. Хоча долі героїв розділились, і «окопного братства» вже не існує, Ремарк намагається зберегти спогади їх спільного минулого, як свідцтво втраченої невинності та ширості взаємин.

Зі зростанням фашистської ідеології в Німеччині, Ремарку довелося покинути батьківщину. Німецький фашистський уряд позбавив його громадянства, оголосивши його «ворогом держави», що зумовило заборону його творів та публічне знищення. Гітлерівці звинувачували Ремарка у пацифізмі та його твори у намаганні дискредитувати героїку німецьких військових. Коли ці атаки набрали сили, Ремарк вже знаходився поза межами Німеччини, переїхавши спочатку до Франції, а потім до Австрії. Решту свого життя він провів як емігрант. У одному з нечисленних інтерв'ю Ремарк називає себе «войовничий пацифістом», і першим кроком, що виказував світогляд письменника й таке його ставлення до політики фашистської Германії стає відмова ним від призначеного йому нагородження Залізним Хрестом I ступеня.

З 1932 р. Ремарк оселився у Швейцарії, де на берегах озера Ларо-Маджоре у Порто Ронко придбав будинок. Саме у цьому спокійному місці він написав роман «Три товариші», який спочатку було опубліковано у 1938 р. англійською мовою в Америці, а згодом в Голландії [12].

«Три товариші» (перша назва «Пат»), вважаються завершеним трилогією Ремарка про «втрачене покоління», до якої також входять «На Західному фронті без змін» та «Повернення». Написані протягом десяти років, ці романи ідеологічно та естетично вважаються трилогією, що висвітлює жахи війни, її деструктивність і страшні наслідки для людства. Особливої уваги заслуговує роман «Три товариші», в якому Ремарк розкриває глибокі почуття та емоції героїв. Це не лише роман про кохання, яке має силу врятувати душу від самотності, але й про його крихкість у жорсткому навколишньому світі.

У 1939 р. Еріх Мерія переїхав до Америки, де до кінця 1943 р. жив у Лос-Анджелесі. Як європейську знаменитість його привітно зустріли у вищому світі, познайомили із Чарлі Чапліном, Гретою Гарбо, Марлен Дітріх.

З актрисою Марлен Дітріх у Ремарка склалися особливі стосунки. Молоді люди познайомилися у середині 30-років у ресторані на площі Сан-Марко у Венеції. Марлен спочатку сподобалося, що у неї з'явився такий відомий прихильник, але глибоких почуттів між ними не було. Ремарк по-справжньому закохався і тяжко переживав, коли Марлен ходила на чергове побачення. Письменник почав пити, і, щоб викликати у Марлен ревності, заводив короткі романи з жінками. У

жовтні 1943 р. чоловік написав Марлен коротеньку записку: *«Завжди приходить час, коли треба зупинитися. Тому – адью»*. Після цього він переїхав до Нью-Йорка. У 1945 році побачив світ роман «Тріумфальна арка», який став справжнім прощанням з Марлен Дітріх. У цій книзі, частково автобіографічній, Ремарк розповів про своє нещасливе кохання до великої актриси. «Тріумфальна арка» отримала популярність також завдяки голлівудському фільму, хоча багато романів Ремарка успішно адаптували для кіно [7].

У серпні 1947 року німецький прозаїк одержав американське громадянство, але через рік поїхав до Європи, багато мандрував, провідав батька в Оснабрюці, а потім знову повернувся до Швейцарії, в Порто Ронко. У лютому 1958 року Ремарк нарешті знайшов особисте щастя: одружився з актрисою Поллет Годдар, колишньою дружиною Чарлі Чапліна. З нею він познайомився у 1948 році. Вже тоді зрозумів, що ніколи не хоче з нею розлучатися.

У середині 60-років у Ремарка виникли проблеми зі здоров'ям. Хвороба серця виявилася невиліковною. 25 вересня 1970 року письменник помер у приватній лікарні св. Агнеси міста Локарно від анеризму аорти. Поллет була поряд із ним. Вона прилетіла напередодні із Америки і виконала останню волю Ремарка: у 1971 році підготувала і посмертно опублікувала останній роман «Тіні в раю». Цей роман, який гармонійно поєднується з іншими його творами, став завершальним акордом у його неперевершеному літературному доробку. Весь творчий шлях Ремарка виглядає як унікальне і завершене явище, де час лише підкреслив його таланти як літератора та психолога.

Творчість Е. М. Ремарка охоплює значущі етапи німецької та світової історії, від Першої світової війни до повоєнних років, включаючи період Веймарської республіки та епоху фашизму в Німеччині. Попри різні історичні контексти, в його творах можна відчутти постійні мотиви, проблематику, характерний для нього підхід до зображення героїв. Його основні романи тісно переплетені між собою, створюючи мовби хронологію однієї людської долі у столітті сповненому трагедій, яка частково відображає життя видатного німецького письменника.

Основні теми романів письменника включають:

- аналіз долі «втраченої генерації» (як у романах «На західному фронті без змін», «Повернення» та «Три товариші»);
- протистояння фашизму (ілюстроване у «Час жити і час помирати»);
- досвід еміграції тих, хто втік від гітлерівського режиму (представлено у «Люби ближнього свого»);
- аналіз причин появи фашизму та попередження про його небезпеки (акцентовано у «Чорний обеліск»).

Особливості творчості Е. М. Ремарка:

- письменник виділяється своєю ліричною прозою;
- його романи мають конфесійний характер, викладені у формі репортажу;
- оповідання ведеться від імені головного героя;
- тісний зв'язок між героєм і автором виділяється через спільні риси характеру та фрагменти біографії, а світогляд героя відображає досвід автора;
- головний герой часто є колишнім вояком, який глибоко проти війни;
- війна зображена як особистий травматичний досвід героя;
- детальний аналіз психіки ветерана, його емоційний спектр;
- герої мають виразну індивідуальність;
- основною ідеєю є трагедія людини, покоління, нації, і в кінцевому підсумку, людства;
- постійна тема самотності пронизує його творчість;
- час стає активним елементом сюжету;
- особлива увага приділяється жахам війни, її абсурдності і гротескності;
- Ремарк часто користується експресіоністською методикою;
- контрасти між красою природи та людською долею;
- природа служить фоном для людських емоцій і відношень, але водночас є байдужою до них;

– головні герої не завжди повністю розкриті, адже акцент робиться на ціле покоління, яке шукає віру та надію у важкі часи [7].

Відчуття війни, фашизму і болю своєї епохи та рідної країни пройшли через його душу. В одному з інтерв'ю Е.-М. Ремарк зазначав, що *«За все, що сталося, я відчуваю в якійсь мірі й особисту відповідальність. Адже я теж німець. Я повинен був щось зробити»*.

Війна, така, яку описав Е. М. Ремарк, є жахливою і беззмисловою. Це свідчення жорстокості, яка знищує фізично і морально людину: навіть ті, хто виживає, часто втрачають свою сутність. Обличчя, яке визначає ідентичність людини, приховане за протигазом. Виховані на високих ідеалах, молоді люди, які відправлялися на війну одразу після школи, зіткнулися з реальністю, де ці ідеали не знаходили свого місця, особливо в умовах війни. Культурні цінності і традиції руйнувалися під тиском жорстокої реальності.

Отже, творчість Еріха Марії Ремарка, що є віддзеркаленням важливих історичних та соціокультурних моментів ХХ ст., залишається не тільки частиною світової культурної спадщини, але й незмінним джерелом натхнення для аналізу та рефлексії сучасних подій та тенденцій.

Генріх Белль – «совість німецької нації». Життя та творчість. Генріх Белль (1917–1985) німецький письменник, Лауреат Нобелівської премії (1972 р.). Йому довелося пройти складний шлях між насиллям і підкоренням. Він звертався до різних жанрів і став надзвичайно популярним, особливо у 60-рр., його твори виходили мільйонними тиражами. Письменник був противником будь-якого насильства.

Проте, починаючи з 70-років, ім'я письменника зникло зі сторінок преси, твори перестали друкувати. А причиною стало неприйняття ним багатьох аспектів сучасного життя, підтримка Олександра Солженіцина (*радянський історичний прозаїк, драматург, публіцист і поет, громадський та політичний діяч. Лауреат нобелівської премії з літератури (1970). Протягом 1960-х 1980-х активно виступав проти комуністичного режиму в СРСР, був учасником дисидентського руху.*) та ін. Таке ігнорування творчості лауреата Нобелівської премії Г. Белля тривало до 1985 року. Сьогодні його творчість повернулася до широкого загалу читачів.

Белля часто називали «совістю німецької нації», хоча сам письменник цю роль відкидав. Він вважав, що у нього інше завдання – бути художником, котрий повинен творити для людей.

Генріх Теодор Белль, німецький прозаїк і новеліст, народився 21 грудня 1917 р. в Кельні, одному з найбільших міст Рейнської долини, у багатодітній родині майстра з виготовлення художніх виробів з дерева Віктора Белля й Марі (Германнс) Белль.

Предки Белля втекли з Англії при Генріхові XIII: як і всі ревні католики, вони піддавалися гонінням з боку англіканської церкви.

Після закінчення середньої школи в Кельні Белль, що писав вірші й оповідання з раннього дитинства. Гімназійні роки Белля збіглися зі становленням фашистської диктатури. Із 200 гімназистів лише троє, серед них і Генрі, мужньо відмовилися від вступу до «гітлерюгенду» – спілки фашистської молоді. Закінчення гімназії в 1937 році не поставило юнака перед одвічним питанням юності: «Ким бути?». Це покоління було позбавлене права вибору свого життєвого шляху.

Проте через рік після закінчення школи юнак був притягнутий до примусових трудових робіт, а в 1939 р. призваний на військову службу. Служив Белль капралом на Східному й Західному фронтах, кілька разів був поранений і зрештою в 1945 р. потрапив у полон до американців, після чого просидів кілька місяців у таборі для військово-полонених на півдні Франції.

Беллю довелося у складі окупаційних військ побувати на території Франції, Польщі, Румунії, Угорщини, Радянського Союзу. Потрапивши на Східний фронт, улітку 1943 року Генріх Белль опинився в Україні. Назавжди в його пам'яті залишилися українські назви: Гали-

чина, Волинь, Запоріжжя, Львів, Черкаси, Херсон, Коломия та багато інших. Вони стали згодом у його творах символом німецьких поразок [11].

Белль значною мірою відрізнявся від солдатського загалу. Адже як пацифіст (людина, яка засуджує будь-яку війну), за власними словами, жодного разу на війні так і не вистрелив.

У опублікованих «Листах із фронту», які письменник писав у 1940–1945 роках рідним і нареченій Анні Марі Чех, попри обережність перед цензурою, прориваються емоції: «... ненавиджу кожного, хто відчуває до війни інші почуття, ніж ненависть ...».

У 1942 році прозаїк одружився з Анною Марі Чех, яка подарувала йому чотирьох синів (*первісток Рене помер одразу після народження; пережив письменник і другого сина – Раймунда, котрий помер у віці 35 років*). Дружина проводжала Генріха на фронт, вона ж і зустріла його в Кельні після американського полону.

Повернувшись у своє рідне місто, Генріх Белль вступив до Кельнського університету із твердим рішенням здійснити свою давню мрію – стати письменником. Проте матеріальні труднощі змусили його йти працювати у батькову майстерню, а навчання довелося перервати. Працював Генріх і в міському центрі демографічної статистики. Скоро родина оселилася у невеличкому селищі Мартен між Бонном і Кельном. Саме тут, в атмосфері сільської тиші, письменник розпочав свою літературну діяльність.

Він увійшов до літературного об'єднання «Група 47» (*об'єднання німецькомовних письменників, створене в 1947 році, яке проіснувало 20 років. Мета групи – осмислення пережитого упродовж Другої світової війни, нацизму, Голокосту*).

Ранні оповідання Белля за характером схожі з оповіданнями багатьох німецьких авторів кінця 1940-х років; вони являють собою стилістично прості, нещадно реалістичні портрети «маленьких людей», що живуть у руїнах знищених міст.

Авторська манера письменника, який писав просто і ясно, була зорієнтована на відродження німецької мови після помпезного стилю нацистського режиму.

«Війна, – писав Белль, – залишилася у моїх очах жахливою машиною отупіння, кривавого отупіння». Після повернення з війни гаслом його життя стали слова: «Ми, письменники, народжені, щоб втручатися».

Досвід війни, поразка фашизму визначили всю творчість Белля. Вже у 1949 році побачила світ і мала позитивний відгук повість «Поїзд точно за розкладом». Вона стала першим твором із серії книг, у яких подано опис безглуздості війни та злигоднів повоєнних років. Серед них найбільшу популярність здобули повісті «Де ти був, Адаме?»

(улюблений твір самого письменника), «Хліб ранніх літ», оповідання «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа ...».

Повість «Поїзд точно за розкладом» – мотив історичної приреченості гітлерівського «походу на Схід» втілено в символічному образі поїзда, яким везуть солдатів на Східний фронт і який прямує до смерті.

Таким бачить герой повісті Г. Белля *«Поїзд точно за розкладом»* велике українське місто: *«Львів красивий ... Красиві, похмурі, важкі ці міста, криваве їхнє минуле, а нині їхні вулиці тихі, тихі та запустілі. Вулиці тут такі самі, як і в усіх великих містах світу. Широкі, елегантні, пологі сумні вулиці з блідо-жовтими будинками, які здаються вимерлими. А на вулицях повно людей».*

У 1951 році читачі і критики із захопленням зустріли роман «Де ти був, Адаме?». Незвичайною, на перший погляд, стала назва твору. Назва роману є риторичним запитанням, зверненням до людського в людині. Адам, згідно з біблійною легендою, був першою людиною на Землі. «Де була людяність, коли чинилися нелюдські фашистські звірства й насилля?» – запитує письменник, стурбований питанням про особисту відповідальність людини за все, що відбувається в суспільстві. З цієї точки зору він піддає персонажів випробуванню на моральність.

Головний герой – пройшов усю війну і знав її страхіття, був поранений, втратив кохану (вона була єврейка). Саме тому він не сприймав фашизм і війну. До війни працював архітектором, будував школи, заводи, казарми. У той період він не нехтував нацистами. Саме тому змушений відповідати за їхній злочини. Повернувшись додому, герой загинув на порозі рідного будинку.

Автор показав полковника, який відсилав солдатів на смерть, а сам у той час, прикинувшись психічно хворим, рятував своє життя. Війна – це зло, тому їй не має місця на землі.

Романи, що вийшли у 50-ті роки ХХ ст., ще більше утвердили літературну репутацію письменника. «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа ...» (1950). Незвичайна назва твору взята з давньогрецького двовірша-епіграфа про битву у Фермопільській ущелині, де, захищаючи батьківщину, загинули спартанські воїни царя Леоніда. У Німеччині вірш став відомим у перекладі Фрідріха Шіллера: *«Подорожній, коли ти прийдеш у Спарту, повідай там, що ми всі полягли тут, бо так звелів нам закон».*

Спартанці у всі віки були для людства прикладом мужності, волі, витримки, відданості батьківщині. Моральну і фізичну загартованість воїни-патріоти отримали в спартанських школах, про які досі ходять легенди. Німецьке імперське керівництво мріяло про владу над

усім світом, тому, лицемірно ототожнюючи німецьке шовіністичне виховання з патріотичною спартанською системою, вони готували молодь до поневолення інших народів, вкладаючи у вихованців культ грубої сили, зневаги до людей іншої нації.

Фраза, яку винесено у заголовок, не закінчена, тому що юнак не встиг дописати її перед мобілізацією. Юний хлопчик став не героєм, як спартанці, а «гарматним м'ясом». Якщо спартанці завершили своє життя патріотичним вчинком – захистом своєї вітчизни, то німецькі юнаки лише скалічили себе, обмануті пропагандистськими фразами про справедливість загарбницьких війн. Зображення пригніченого стану скаліченого юнака приводить читача до думки: війна проти природна і антигуманна. Замість пізнання світу, радощів життя вчорашній школяр отримує страшний удар, відчуття, описане в «Апокаліпсисі»: *«У ті дні люди будуть шукати смерті, але не знайдуть її, побажають умерти, але смерть утече од них»*.

Оповідання раптом обривається, як обривається його назва: фінал твору Белля запевняє нас, що це біблійне пророцтво може поширитися на все людство, якщо всім нам не змінити свого ставлення до життя.

У романі «Більярд о пів на десяту» (1959) Г. Белль зображує один день з життя заможної родини архітекторів. День підведення підсумків, день прийняття важливих рішень, які є наслідком багатьох життєвих випробувань та розчарувань. У межах одного дня, однієї родини переплелися чотири покоління, чотири важливі періоди життя, навіть сама історія Німеччини: перша світова війна, період республіки, роки правління нацизму та післявоєнні роки. Автор намагався не лише змалювати події, розказати про життя героїв, але, головним чином, проаналізувати, показати зв'язки між минулим, теперішнім та майбутнім.

У 60-ті роки твори німецького письменника стали композиційно ще більше ускладненими. Дія у романі «Очима клоуна» (1963) відбувалося протягом одного дня. У центрі твору – молода людина, клоун Ганс Шніп. Герой волів грати роль блазня, якби тільки не підкоритися лицемірству повоєнного суспільства. Гансу було 11 років, коли закінчилася війна, але він не зміг до цього часу забути про неї. Герой втратив сестру. Він самотній, жив на власні гроші, оскільки батько, будучи заможною людиною, не допомагав. Батько не схвалював вибору сина щодо професії клоуна. Світ жорстокий до людини, яка не грала за його правилами. Ганс одягнув маску клоуна, пішов вулицями, розважав народ і, таким чином, намагався привернути до себе увагу.

Набагато складніший, порівняно з попередніми творами, роман «Груповий портрет з дамою» (1971), написаний у формі репортажу. «Груповий портрет з дамою» також торкається теми війни та

повоєнного досвіду. Проте визначальним для роману є історія особистості, у цьому випадку – історія жінки. Головну героїню звать Лені Пфайфер. Уже з першого речення ви дізнаєтесь про її вік, зріст, колір очей та волосся. Та це лише зовнішні ознаки. Щоб насправді пізнати Лені, потрібно більше часу, більше слів. Малюючи її портрет, автор проводить своєрідне журналістське розслідування: він спілкується з друзями і колегами Лені, з її сусідами і ворогами. Кожен із них додає нові риси до образу цієї жінки. Так твориться роман – епічне полотно. Адже історія Лені – це не лише біографія однієї людини, а життєпис цілої нації, країни, епохи. Ви побачите довоєнну Німеччину, Німеччину часів Другої світової і повоєнну. Це роман про покоління, які пройшли крізь найтяжчі роки ХХ ст., про людей, що живуть у непростий час, у дивний і дивовижний час.

«Груповий портрет з дамою» був згаданий під час присудження Беллю у 1972 р. Нобелівську премію «за творчість, у якій поєднується широке охоплення дійсності з високим мистецтвом створення характерів і яка стала вагомим внеском у відродження німецької літератури. Це відродження, порівняне з воскресінням повсталого з попелу культури, яка, здавалося, була приречена на повну загибель, проте, на нашу загальну радість і користь, дала нові паростки».

На той час, коли Белль отримав Нобелівську премію, його книги стали широко відомі не тільки в Західній, але й у Східній Німеччині і навіть у Радянському Союзі, де було продано кілька мільйонів екземплярів його творів. *«Я був солдатом тієї армії, яка напала на Польщу, на Голландію, на Бельгію і на вашу країну. Я, як німецький солдат, входив у Київ, в Одесу, в Крим»*, – говорив письменник під час свого виступу в Радянському Союзі.

Белль зіграв помітну роль у діяльності Пен-клубу, міжнародної письменницької організації, за допомогою якої він надавав підтримку письменникам, що піддавалися утискам у країнах комуністичного режиму. Після того як Олександр Солженіцин в 1974 році був висланий з Радянського Союзу, він до від'їзду в Парижі жив у Белля.

У 1974 р виходить один з найвідоміших творів Белля «Втрачена честь Катаріни Блум, або як виникає насильство і до чого воно може призвести», про те, як бульварна преса перетворює на пекло життя людини. *«Говорячи про насилля, ми маємо на увазі насамперед фізіологічне, тілесне насилля – удари, стусани. Але насилля, яке здійснюють засоби масової інформації – газети, радіо, телебачення – іншого татунку. Це насилля над свободою думки»*.

Героїня повісті дала притулок людині, запідозреній у тероризмі, її прізвище потрапляє в газети, її цькують і обливають брудом. У фіналі повісті вже Катаріна Блум здійснює терористичний акт проти журна-

ліста, який заплямував її чесне ім'я. Повесть спричинила великий суспільний резонанс, була екранізованою.

До середини 1970-х беллівська оцінка німецького суспільства стає вкрай критичною, загострюються і його політичні погляди. Він не приймає ідеологію зрілого капіталізму з його подвійною мораллю, симпатизує соціалістичним уявленням про справедливість. Він робить це настільки рішуче та публічно, що в якийсь момент зазнає офіційного осудження.

«Дивна традиція в нашій країні – не усвідомлювати, що може існувати статус критичної лояльності. Я є громадянином Федеральної Республіки Німеччина, я чесно сплачую свої податки. Тому я вважаю, що маю право час від часу критикувати розвиток нашого суспільства».

У 1985 р. у зв'язку з сороковою річницею капітуляції фашистської Німеччини Белль опублікував «Лист до моїх синів», в якому розповів про те, як він особисто пережив закінчення війни. Тема зведення рахунків з фашистським минулим присутня і в останньому посмертно виданому романі «Жінки на тлі річкового пейзажу» (1985).

У 1980 р. Белль важко захворів, переніс часткову ампутацію правої ноги. На початку липня 1985 р. змушений був знову лягти в клініку. 15 липня його виписали додому, а наступного ранку Белль несподівано помер. Похований 19 липня у Борнхаймі-Мертені поблизу Кельна. Символічною є назва посмертної публіцистичної книги Белля – «Здатність горювати» (1986).

Генріх Белль і Василь Стус. Генріх Белль став на захист українського поета-дисидента Василя Стуса. Ось його відповідь на запитання «... У чому полягає злочин Стуса, чому його так суворо карають?» з інтерв'ю німецькому радіо 10 січня 1985 року: *«Його так званий злочин полягає в тому, що він пише свої поезії українською, а це інтерпретують як антирадянську діяльність ... Стус пише свідомо українською. Це єдине звинувачення, що мені відоме. Навіть не звинувачення у націоналізмі, а винятково на підставі української творчості, що трактують як антирадянську діяльність».*

Усе своє життя Генріх Белль присвятив літературі та боротьбі за мир. Усе своє життя письменних розглядає як низку логічних подій, які й привели його до розуміння головного призначення кожної порядної людини, до прагнення показати жахи війни і зробити усе можливе, щоб вона ніколи не повторилася.

«Якщо я пишу, я змінюю світ – вже тим, що я пишу». Так говорив Генріх Белль про «мотиви» своєї творчості.

Особливості творчості письменника: повільне розгортання сюжету, але з неочікуваними поворотами; увага до психології героя, заглиблення у його внутрішній світ; дія у творах розгортається через діалоги героїв, через їх внутрішні монологи, розповіді про події, свідками яких вони були; герой не ототожнюється з автором; присутність автора завжди відчувається у думках героїв; важливе значення художніх деталей, які символізують загальнозначуще; використання іронії, сатири, сарказму, антитези, підтексту, символіки; застосування композиційного прийому «принцип стислого часу» (дія відбувається протягом одного дня, але автор охоплює багато подій, які відбувалися раніше) [7].

Найпривабливіша риса творчості Г. Белля – гуманізм, найвища цінність для письменника – людина і людське життя. Він виступив проти війни, хоч показав її, на відміну від Ремарка, війною переможе-них. Увага автора акцентувалася лише на останньому періоді війни – поразці та відступу німецьких військ. Автор унікав банальних сцен, які б могли виправдати і прославити солдата, смерть героїв завжди підкреслено негероїчна, навіть жалюгідна.

Герої певною мірою нетипові, вирізнялися з «натовпу» своєю особливістю. Вони стали жертвами історичних обставин і водночас співучасниками національної провини. Герої-солдати даремно намагалися врятуватися від страхіть війни, пасивно опиралися і гинули.

Проблематика творів Белля: відповідальність кожного німця за скоєні Гітлером злочини («Поїзд точно за розкладом», «Де ти був, Адаме?»); негативного явища повоєнної Німеччини («Очима клоуна», «Під конвоєм турботи»); соціальна несправедливість та бездуховність («Дім без господаря»); самотність людини в оточуючому світі («Очима клоуна»).

Контрольні питання

1. Коли виникло поняття «втрачене покоління», що покладено в його основу?
2. Хто із письменників німецької літератури належав до «втраченого покоління»?
3. Яка основна тематика романів Е. М. Ремарка? Назвіть особливості творчості митця.
4. Завдяки якому твору Ремарк здобув популярність і визнання?
5. Яких проблем торкався у своїй творчості Г. Белль?
6. Назвіть особливості творчості Г. Белля.
7. Яке відношення мав Г. Белль до українського поета-дисидента Василя Стуса?
8. Що поєднало цих двох німецьких письменників і у чому їх розбіжності?

Лекція 7

Література Великої Британії ХХ ст. Джордж Бернард Шоу

- Література Великої Британії ХХ ст. Загальні відомості
- Джордж Бернард Шоу. Життєвий та творчий шлях драматурга
- «Театральна реформа» Джорджа Бернарда Шоу

Література Великої Британії ХХ ст. Загальні відомості. В історії Британської літератури першої половини ХХ ст. дослідники виокремлюють кілька періодів, з них два найголовніші: *Едвардіанську епоху кризи (перша третина ХХ ст.)* і *добу оновлення 30–40-х років*. Принаймні перший том трилогії К. Блума «Література й культура сучасної Британії» охоплює проміжок часу з 1900 по 1929 рік; у другому томі висвітлюються особливості розвитку художньої літератури й культури Великої Британії з 1930 по 1955 рік.

Особливістю перших тридцяти років ХХ ст. в житті Великої Британії був стрімкий рух із вікторіанської епохи в сучасність. Хоча цей процес мав перманентний характер, однак зміни в політиці, філософії, науці, суспільному житті були очевидними. Завдяки промисловій революції Британія домінувала в світовій економіці. Внаслідок колонізаторської політики одна четверта частина земної кулі залишалась під британським прапором. Лондон визнавали світовою політичною та фінансовою столицею уряди найбагатших і найрозвинутіших країн усіх континентів. Упродовж першої третини ХХ ст. Велика Британія була найурбанізованішою державою: чверть населення проживала в містах. Тим не менше промисловість перебувала в занепаді. Анархізм Едвардіанської епохи загрожував перерости в більшовизм. Уряд вживав усіх зусиль, щоб запобігти цьому. Все це відбувалося на фоні таких явищ, як свобода думки, вегетаріанство, вільне кохання, виникнення модернізму.

Для англійської літератури перша третина ХХ ст. стала золоту добою, що акумулювала одночасно кризу і розквіт, ренесанс і декаданс. Важливе місце в художньому письменстві того часу нале-

жало темі Першої світової війни, названої англіцями «Великою війною». Кривава сутічка в центрі Європи забрала життя майже однієї десятої частини населення Великої Британії віком від двадцяти до сорока п'яти років. Про війну та її наслідки писали поети, прозаїки та драматурги різних поколінь і різних естетичних уподобань: Т. С. Еліот, Дж. Голсуорсі, Вірджинія Вулф, Дж. Б. Шоу. Трагедію «втраченого покоління» реалістично відтворив Р. Олдінгтон у романі «Смерть героя» (1929). На основі спогадів про війну Ф. М. Форд написав тетралогію «Парад завершено» (1928). Учасниками війни була ціла плеяда молодих поетів: Р. Брук, З. Сассун, В. Оуен та інші. Їх почали називати «окопними поетами», а вірші – «окопною лірикою».

Дж. Б. Шоу, Дж. Голсуорсі та Г. Уеллс опинилися в центрі інтелектуальних суперечок: Дж. Б. Шоу викликав інтерес публіки своїми естетичними позиціями; Дж. Голсуорсі – контрастністю світоглядних переконань; Г. Веллс – «невтішними» прогнозами щодо майбутнього людства. Вони були майже ровесниками і, взаємодоповнюючи творчість один одного, репрезентували весь спектр проблем тогочасного літературного процесу у Великій Британії.

Дебати з приводу п'єс засновника англійської соціальної драми Дж. Б. Шоу виявляють прикметну особливість цього періоду як епохи зміни цінностей і невизначеності. Погляди Шоу, виражені в типовій для нього парадоксальній манері, ідентифікували конфлікт між гуманістичними ідеалами і реальністю буржуазного світу, водночас перебували в конфлікті з мораллю середнього класу британців. Ранні його п'єси «Майор Барбара» та «Візок з яблуками» більше годилися для читання, ніж для постановки на сцені, оскільки в них головне – дискусія, а не сценічні ефекти. Його найкраща п'єса «Пігмаліон» (1914) демонструє те, що вікторіанська епоха – уже минувшина, нездатна витримати розвитку нових суспільних і політичних сил, що визначають життєздатну форму майбутнього [15].

У міжвоєнній десятиріччя чималий успіх мала драматургічна творчість С. Моема, зокрема його п'єси «Дім і краса», «Коло». У своїй іронічній манері він розкривав нове розуміння інституту шлюбу, новий соціальний тип «дружини».

Вагомий внесок у розвиток драми, театру зробили також Г. В. Баркер, Д. Г. Лоуренс, Ш. О'Кейсі та ін. Письменників старшого покоління – Дж. Б. Шоу, Дж. Голсуорсі, Г. Веллса об'єднувала стурбованість політичними та соціальними питаннями доби, критика вікторіанської епохи. Ця критика мала сатиричний характер, що відповідало духу і спрямуванню англійської літератури й особливо яскраво було втілено в жанрі сатиричного роману.

Аналізу витоків «форсайтизму» як соціальної хвороби нації (на прикладі долі трьох поколінь буржуазної сім'ї Форсайтів, з 1886 до 1926) присвятив свою творчість Дж. Голсуорсі. Його роман-епосея «Сага про Форсайтів» (1906–1928) складається з двох трилогій: перша – «Сага про Форсайтів» охоплює романи «Власник» (1906); «У петлі» (1920); «Здається в найми» (1921), а також дві інтерлюдії – «Останнє літо Форсайта» (1918) та «Пробудження» (1920). Друга трилогія – «Сучасна комедія» – складається з романів «Біла мавпа» (1924); «Срібна ложка» (1926); «Лебедина пісня» (1928), а також двох інтерлюдій – «Идилія» та «Зустрічі» (обидві – 1927). Цей монументальний твір є підсумком роздумів письменника над суттю вікторіанства та соціальної психології. Він пильно стежив за сучасним йому буржуазним суспільством і діагностував його духовну хворобу як форсайтизм – надто розвинуте почуття приватної власності, яке не просто визначає суть життєдіяльності Англії, а й уособлює наслідки надмірно розвинутих індивідуалізму та егоїзму, протиставлених усьому світові.

Духовна атмосфера післявоєнного десятиріччя в Англії була б неповно окресленою без сатиричного роману О. Хакслі «Жовтий Кром» (1921). Написаний він з натури – реальної дійсності: прототипом хазяйки будинку Жовтий Кром була відома леді Оттолайн Моррелл. Роман змальовує сатиричну портретну галерею диваків-інтелектуалів, які збираються в будинку і демонструють свою дивакуватість. Вони більше схожі на тварин, іноді навіть вимерлих (Скоуген нагадає птахоящур). Хакслі пародіює в сатиричних образах відомих співвітчизників, які з високих трибун ведуть філософські диспути, що насправді є пустопорожніми й банальними.

«Чудовий новий світ» – роман-попередження О. Хакслі, картина світу, врятованого від смерті фізичної, однак мертвого духовно, перевтіленого в квазімодель тоталітарної, фашистської держави. «Усі щасливі, усі отримують те, чого хочуть, і ніхто ніколи не хоче того, чого він не може отримати» – ось головний принцип фізичного існування громадян держави, що уособлює «прекрасний новий світ». Його представники створюються штучно, людина запрограмована, як будь-який інший механізм.

Морально-естетичні пошуки О. Хакслі в період написання цього твору були обумовлені його песимістичним поглядом на можливість пізнання об'єктивного світу. Оскільки Хакслі заперечує можливість досягнення в реальній дійсності високого духовного ідеалу, він зосереджується на виокремленій ним системі цінностей. У своєму творі проголошує домінанту загальносуспільного над приватним і необхідність чіткого кастового поділу суспільства, а також селекцій-

ний добір, знищення тих, хто заважає побудові такого «ідеального» суспільства [15].

Кардинальні зміни в суспільно-політичному становищі Великої Британії напередодні, під час та після Другої світової війни – втрата колоній, переоцінка цінностей у свідомості пересічних громадян – вплинули на проблематику англійської літератури 30–40-х років ХХ ст. У мистецтві загалом та в художньому письменстві зокрема відбуваються пошуки нових засобів відтворення дійсності. Письменники старшого й молодшого поколінь прагнуть до збагачення й оновлення літератури. Особливо сміливими в своєму новаторстві були експерименти модерністів Дж. Джойса, Вірджинії Вулф, Т. С. Еліота, Д. Г. Лоуренса та ін. У своїй сукупності їх твори відображають атмосферу доби і основні тенденції розвитку літературного процесу у Великій Британії впродовж 1900–1940 рр.

Кардинальні зміни в суспільно-політичному житті Великої Британії після Другої світової війни – втрата колишньої могутності внаслідок краху колоніальної імперії, загострення кризи суспільної свідомості – вплинули і на проблематику англійської літератури. Після того як здобули незалежність Індія (1947), Бірма і Цейлон (1948), колишні колонії на Близькому Сході та в Африці, у володінні Британії залишилося кілька віддалених острівних територій. Велику Британську імперію замінила Співдружність націй, до якої вступили звільнені колонії. Суецька криза 1956 р., яка була наслідком загострення суперечностей у межах Співдружності націй, підтвердила зникнення з карти світу Британської імперії як політичної системи.

Однією з найпомітніших постатей післявоєнної англійської літератури стає Г. Грін, журналіст, драматург, автор гостросюжетних політичних детективів і соціально-філософських романів, хоч межа між творами цих жанрів почасти ледь вловима. Його романи, побудовані здебільшого на конкретному історичному матеріалі, викривають американський мілітаризм («Тихий американець», 1955, присвячений показу воєнних подій у В'єтнамі; у романі «Ціною втрати» (1961) дія відбувається в одному з лепрозоріїв Конго). Гуманістичне світосприйняття визначає тональність і зміст його романів «Почесний консул» (1973), «Людський фактор» (1978) та ін.

У 50-ті рр. ХХ ст. в англійській літературі пролунала потужна критика духовної обмеженості середнього класу в творах «сердитих молодих людей» (перші романи К. Еміса, Дж. Вейна, Дж. Брейна, драми Дж. Осборна). Незадоволений своїм життям середній клас, однак, не був наділений певною системою моральних цінностей, а тому «сердитий» новий герой всупереч загальноприйнятій моралі успіху рухається

не вгору, а вниз, руйнує викривальним сміхом і непристойними жартами добропорядність «вершків суспільства».

Важлива роль в естетичних пошуках літератури Великої Британії належить жанрові філософського роману та роману-притчі, ідентифікованого творчою практикою В. Голдінга, К. Вілсона, Айріс Мердок, Дж. Фаулза. Сатиричні традиції класичного англійського реалізму продовжує М. Спарк. Психологічна і філософська проза письменників, що дебютували в 60-ті роки (П. Рід, М. Дреббл, С. Хілл), попри певні ідейно-художні суперечності, розкриває широкі можливості реалістичного методу.

У 60–70-ті роки ХХ ст. помітним явищем в англійській літературі став робітничий роман А. Сіллітоу, С. Барстоу, С. Чапліна, Д. Сторі, Р. Вільямса. Злободенна соціально-політична проблематика романів Дж. Олдріджа і Н. Льюїса, антиколоніальних романів Б. Девідсона, Д. Стюарта та інших вела до усвідомлення закономірності справедливої боротьби народів за свободу і незалежність.

Кращі п'єси Дж. Осборна, Ш. Ділені, Р. Болта, Г. Пінтера, Тома Стоппарда свідчать про відродження суспільного значення англійського театру. Необхідність художнього осмислення суперечностей епохи зумовила зрушення в розвитку британської поезії другої половини ХХ ст. Серед непересічних авторів, які вбачали у «поетичній революції» не тільки експериментаторство в царині форми, а й пошуки відтворення нових пластів швидкоплинного життя в адекватних йому художніх образах, – Р. Грейвс, Д. Томас, Т. Х'юз.

Упродовж останніх десятиріч ХХ ст. в літературі Великої Британії формується напрям, що отримав назву постмодернізму. Стосовно часу його зародження дослідники висловлюють різні думки: одні вбачають його витoki в «Поминках за Фіннеганом» Дж. Джойса, інші називають 50-ті роки, а перші його вияви пов'язують з оприлюдненням роману Дж. Фаулза «Подруга французького лейтенанта» (1969). Постмодернізм як літературний напрям, що передає відчуття «духу епохи» другої половини і кінця ХХ ст., найпоплідовніше втілено в творчості П. Акройда, Дж. Барнса, Д. Лоджа та ін. Його поезику («постмодерністський код»), деякі прийоми втілення реалій дійсності в художніх образах часто використовують Р. Дал, Г. Свіфт, М. Еміс [15].

Джордж Бернард Шоу. Життєвий та творчий шлях драматурга. Видатний ірландський драматург Дж. Б. Шоу багато зробив для утвердження інтелектуальної соціальної драми та реформування театру. Театр він розглядав як арену обговорення гострих проблем епохи, актора – як людину, що сприяє вдосконаленню суспільства і бореться за право говорити правду.

Дж. Б. Шоу – справжній майстер сатири, який обрав сміх своєю головною зброєю. *«Мій спосіб жартувати полягає в тому, щоб говорити правду»* – ці слова письменника допомагають зрозуміти специфіку його викривального сміху.

Джордж Бернард Шоу народився 26 липня 1856 року в Дубліні в сім'ї дрібного службовця. Через схильність батька до пияцтва мати і троє дітей, у тому числі й Бернард, дуже страждали. Мати любила музику, гарно співала, і саме ця атмосфера мистецтва допомагала моральному становленню майбутнього письменника.

Але життя родини супроводжувалось матеріальними труднощами, сварками, не було ширості та душевного спокою. Цей несприятливий моральний клімат власної родини Шоу пізніше відтворив у трагікомедії «Будинок, де розбиваються серця».

З дитинства багато читав, був зачарований книгами Ч. Діккенса, В. Шекспіра, Біблією, арабськими казками «Тисяча і одна ніч», захоплювався музикою. Школи, де навчався Шоу, були поганими, і хлопчик здебільшого здобував знання самотужки.

У 1872 р. родина Шоу розпалася: мати Бернарда разом з дочками та вчителем музики Ванделером Лі перебралася до Лондона, де вона заробляла на прожиття приватними уроками співів, а Бернард, залишившись разом із хворим, морально спустошеним батьком, закінчив у 1871 році дублінську школу та через матеріальні нестатки не зміг продовжити освіту. *«Я сумував без музики, яка залишила дім з від'їздом матері, але її піаніно зосталось, я навчився грати й одразу взявся за Бетховена та Моцарта»*, – згадував він пізніше.

Протягом п'яти років Б. Шоу був змушений працювати клерком у земельній конторі, потім його призначили головним касиром. Вів був гарним працівником, але ненавидів свою службу, мріючи присвятити себе мистецтву. У 1876 р. виїхав до Лондона, щоб попрощатися зі смертельно хворою сестрою Агнес. Більше в Дублін він не повернувся.

Завдяки своєму таланту зумів утвердитися в музичному і театральному середовищі. Влаштується критиком в музичну газету «Хорн». Багато років працював у пресі як музичний і театральний критик, що принесло йому визнання у мистецькому світі. Свої блискучі, оригінальні, насичені парадоксами й жартами статті він підписував ініціалами «GBS». Однак коштів для існування це не приносило. Деякий час працював у телефонній компанії Едісона, встановлював телефони. За словами письменника, це був його останній гріх проти природи.

Бернард дав собі вказівку в день писати по 5 сторінок тексту. Якщо не встигав сьогодні, наступного дня писав вже 10 сторінок. Але друкувати молодого амбітного письменника не поспішали. Бернард Шоу пише п'єси, рецензії, виступає як вуличний оратор.

З 1879 до 1883 р. літератор написав 5 романів, які не вдалося опублікувати. Грошей не вистачало, і молодий автор змушений був приймати матеріальну допомогу від матері, яка давала уроки музики [7].

У 80-ті роки Б. Шоу захоплюється різними ідейними теоріями. Певний вплив мали на нього економічні концепції К. Маркса.

У 1884 році він вступає до Фабіанського товариства, члени якого виступали за ліберально-законодавчі реформи.

У 1892 р. була написана й поставлена у лондонському «Незалежному театрі» п'єса Шоу «Будинки вдівця», яка викликала обурення публіки, і лише після створення п'єси «Учень диявола» (1897) та її вдалої постановки у Нью-Йорку письменник зміг залишити журналістику.

У 1898 р. сорокадворічний Дж. Б. Шоу одружився з Шарлоттою Пейн Таунзед, яка походила з багатой ірландської сім'ї і була молодшою за нього на рік. Разом з Шарлоттою в його життя увійшли сімейний затишок і добробут, яких так не вистачало. В особі дружини він знайшов супутницю життя, розумну співбесідницю, помічницю в літературній діяльності.

Саме Шарлотта була ініціатором одруження – з метою порятунку безперечно талановитого, але геть занедбаного драматурга від злигоднів, хвороб, непорядкованого побуту. А на додачу вона отримала чудового співрозмовника й однодумця. Приятельська любов і взаєморозуміння між подружжям не згасало протягом довгих років.

Але Галатеєю Шоу була не його дружина. Віддана чоловікові Шарлотта Пейн Таунзед, шлюб із якою тривав понад сорок років, змушена була поступитися місцем головної музи у житті славетного ірландського драматурга примхливій акторці на ім'я Стелла Патрик Кембелл. Ще до зустрічі зі Стеллою драматург і критик практикував скороминущі захоплення талановитими акторками. Він листувався з ними, обговорював п'єси, давав поради – і найчастіше ніколи не бачився з ними у реальному житті, обмежуючись зустрічами в театрі [12].

Перший цикл п'єс Б. Шоу, об'єднаний під назвою «П'єси неприємні», включав такі як «Будинки вдівця» (1892), «Гультай» (1893), «Професія місис Воррен» (1893). За словами письменника, він хотів познайомити читача з жахливими й потворними сторонами суспільного устрою.

Другий цикл п'єс називається «П'єси приємні» – «Зброя і Людина» (1894), «Кандіда» (1894), «Поживемо – побачимо» (1896). Однак і в цьому циклі автор продовжує критикувати суспільство.

Наступний цикл «Три п'єси для пуритан», до яких належать «Учень диявола» (1896), «Цезар і Клеопатра» (1898) і «Навернення капітана Брасбаванда» (1899) зосереджені на питанні імперії та імперіалізму, головній темі політичного дискурсу 1890-х років.

Шоу захоплювався філософією Ф. Ніцше, особливо його вченням про «надлюдину». Драматург визначає «надлюдину» як поєднання атлета з філософом, здорового тіла з гуманістичним духом. Якщо «надлюдина» Ф. Ніцше позбавлена законів моралі й взагалі будь-яких обмежень у своєму прагненні «абсолютної свободи й влади», то «надлюдина» Б. Шоу сповнена ідей добра і служіння суспільству.

У 1902 р. з'явилася п'єса «Людина та Надлюдина», яка принесла драматургові славу одного з найвпливовіших митців «зламу століть».

Незважаючи на те що і в Європі, і в Америці у Шоу скоро склалася репутація великого драматурга, в Англії його так не сприймали. І лише уїдливо сатирична п'єса «Інший острів Джона Булля» (1904 р.) принесла довгоочікуване визнання. У ній йдеться про жорстоку політику «ляпасів і напівпенсів», яку Англія проводить у відсталій поневоленій Ірландії. Головний герой Бродбент, що пишається своєю діловою хваткою, захоплений первісною красою ірландської природи. Він хоче пройти до парламенту, щоб своєю заповзятливістю перетворити острів за англійським зразком. *«Я англієць і ліберал; і тепер, коли Південну Африку поневолено і вбито у порох, якій країні мені подарувати своє співчуття, якщо не Ірландії? ... Перший обов'язок англійця – це його обов'язок по відношенню до Ірландії».* Англійській наполегливості протиставлено ірландську відсталу патріархальність, і Шоу однаково засуджує і ту й іншу [22].

Найблискучіша серед п'єс Шоу – «Пігмаліон» написана у 1913 р. У ній у своєрідний спосіб використано загальновідомий міф про царя Кіпру Пігмаліона, котрий жив усамітнено, уникаючи аморальних жінок. Бувши скульптором, Пігмаліон вирізьбив із слонової кістки настільки прекрасну статую жінки, що закохався в неї. Він умовив богиню Афродіту оживити Галатею, одружився з нею і вона народила йому дочку Пафос. Відтоді сюжет про Пігмаліона приваблював безліч митців.

Б. Шоу запропонував сучасний варіант міфу: в центрі уваги письменника не весільне кохання, а можливість реалізації духовного й інтелектуального потенціалу людини. Крім того, порівняно з міфологічною історією, взаємини сучасних Пігмаліона та Галатеї такі заплютані й дивні, що мимоволі виникає питання: «Хто є хто» в дуеті головних героїв? Пігмаліон насправді створив свою Галатею, а Хігінс лише «шліфує» особистість, яка поступово змінюється та удосконалюється, й змінює свого «перетворювача».

Професор фонетики Хігінс, який у драмі Шоу виступає своєрідним Пігмаліоном, укладає парі, що він проведе науковий експеримент – за кілька місяців навчить квіткарку Елізу Дулітл правильній вимові та зробить так, щоб «її з успіхом могли прийняти за герцогиню».

Експеримент Хігінса дає блискучі результати. Еліза, яка знала лише лихо й злидні, в атмосфері поваги до її особистості виявляє надзвичайні здібності, розум, талант і почуття внутрішньої гідності.

«Перетворення» Елізи, на думку Шоу, покликане заперечити думку про те, що соціальні бар'єри нездоланні: насправді вони лише заважають людям реалізувати закладені в них можливості. Шоу безмежно вірить у культуру, знання, які, за словами Хігінса, «знищують прірву, що відділяє людей різних соціальних прошарків». Хігінс веде Елізу в аристократичне суспільство, і вона затьмарює світських дам не лише красою. Пігмаліон-Хігінс, торкнувшись своїм різцем до цієї Галатеї, розбудив приспані в ній духовні й інтелектуальні сили, і його витвір виявився кращим за нього самого.

В творі піднімається характерна для драматурга тема бідності, яка гальмує інтелектуальний розвиток людини. Народ в уявленні письменника – самобутній, але цінний матеріал, коштовний мармур, в якому закладені безмежні можливості перетворення на «витвір мистецтва».

Головна ідея п'єси: вищі прошарки суспільства відрізняються від нижчих тільки одягом, вимовою, манерами, освітою – і ці соціальні прірви можуть і повинні бути подолані. Талант Хігінса і шляхетність Пікерінга дійсно роблять з квіткарки герцогиню, і це можна розуміти як символ майбутнього суспільного прогресу і розкріпачення, до якого закликали Шоу і його однодумці. Основні проблеми підняті у п'єсі: природна рівність людей, культура мови, духовний розвиток.

Коли почалася Перша світова війна, Дж. Б. Шоу опублікував низку статей, в яких гнівно засудив як винуватців війни уряди всіх держав, що воювали, у т. ч. й Англії. Він запропонував несподіваний, парадоксальний, по суті революційний вихід: солдати армій, що ворогують, повинні ліквідувати своїх офіцерів, повернутися до родин і зайнятися вирощуванням і збиранням врожаю.

Не дивно, що на автора цього «проєкту» спрямували хвилю критики шовіністи з різних країн. Газети зчинили гвалт, звинувачуючи митця в зраді, у відсутності патріотизму тощо.

У роки війни драматург написав і одну з найяскравіших своїх п'єс – «Дім, де розбиваються серця» (1916). Упродовж 1921–1923 рр. виходять друком й ставляться на сцені його драми «Назад до Мафусаїла» та «Свята Іоанна», присвячена Жанні д'Арк.

У 1925 р. Б. Шоу була присуджена Нобелівська премія з літератури, проте письменник відмовився від її отримання, віддав її англо-шведській літературній спілці. У 30-ті роки разом з дружиною він подорожував різними країнами світу – відвідав США, СРСР, Південну Африку, Індію, Нову Зеландію, багато виступав перед аудиторією та

на радіо. У віці 92 років він написав свою останню п'єсу «Мільярди Байанта» (1949).

Останні роки життя Дж. Б. Шоу затьмарила Друга світова війна. На долю письменника, людини похилого віку, випало багато гірких випробувань, проте він гідно їх витримав. Останні шість років життя він був самотнім, оскільки дружина померла під час війни. Шоу жив у Ейотт-Сент-Лоренс, у приміському будинку, придбаному ще на початку ХХ ст. Він працював до останніх днів свого майже столітнього життя, і не лише пером, а й фізично – обробляв сад.

Помер Дж. Б. Шоу 2 листопада 1950 року. За його заповітом, тіло було кремовано, а прах змішано з прахом дружини й розсипано в його улюбленому саду. *«Я віддаю перевагу саду, а не монастирю!»* – говорив за життя письменник, маючи на увазі Вестмінстерське абатство, де поховані видатні люди Англії.

Бернард Шоу мав неабияке почуття гумору. Один студент під час розмови з Бернардом Шоу сказав йому, що вирішив кинути навчання в медичному, щоб зайнятися літературною діяльністю. *«Я впевнений, що принесу таким чином величезну користь людству»,* – сказав самовпевнений студент. *«Для цього абсолютно не варто було присвячувати себе літературі. Ви і так принесли світу величезну користь, коли кинули займатися медициною»,* – відповів драматург (мабуть студент не дуже добре вчився).

Один актор дуже довго просив Шоу написати для нього рекомендаційний лист в театр. У підсумку, письменник все-таки погодився і написав директор театру такі рядки: *«Рекомендую Вам цього актора. Він грає Шерлока, Цезаря, Гамлета, на флейті, і в більярд. Хоча, найкраще він все-таки грає в більярд».*

Один раз Шоу прийшов в ресторан, де звучала гучна музика. Він покликав до себе метрдотеля і звернувся до нього з такими словами:

– *Ваші виконавці зіграють все, що попросиш?*

– *Безумовно, сер!* – відповів той.

На що письменник відповів:

– *Тоді передайте їм ці гроші і попросіть їх, що б вони пів години пограли в шахи.*

Відповіді на листи, які надходили Б. Шоу були винятком з правил. Якби Бернард Шоу відповідав на всю кореспонденцію (а листів йому надсилали просто сотні), він би займався цим цілодобово. Він знайшов, як спростити собі це завдання. Всі надходять листи були розділені на 16 категорій.

До кожної категорії він приготував різнокольорові картки з вже попередньо написаними відповідями. Наприклад, тим, хто прислав йому чернетку з твором для отримання відгуку письменник відп-

равляв картку абрикосового кольору, на якій було написано: *«Вважаю, що моя думка не принесе ніякої користі автору. Навіть якщо рецензії надрукують, це може серйозно нашкодити твору»*.

Тим, хто відправляв йому свої книги для авторського підпису, він надсилав картку синього кольору. Там були надруковані такі слова: *«Я не можу задовольнити ваше прохання, так як потім мене замучать спекулянти, які полюють за підписом автора (книги з автографами коштували дорожче, ніж без підпису автора)»*.

Для тих, хто хотів дізнатися щось про вегетаріанську дієту (драматург був вегетаріанцем), була приготовлена блакитна картка, де вже були надруковані деякі рекомендації і рецепти.

На українській сцені вперше ставив п'єси Шоу Лесь Курбас у «Молодому театрі» («Кандіда», 1918) й Театрі ім. Т. Шевченка («Учень диявола», 1922); пізніше в Театрі ім. І. Франка поставили «Святу Йоанну» (1924) й «Учень диявола» (1948).

Творчий внесок Бернарда Шоу в розвиток нової англійської драми вагомий: 56 п'єс. Основні твори: п'єси «Будинки двіця» (1892), «Професія місіс Воррен» (1893), «Кандіда» (1894), «Учень диявола» (1897), «Цезар і Клеопатра» (1898), «Майор Барбара» (1905), «Пігмаліон» (1912), «Дім, де розбиваються серця» (1916); публіцистика: «Довідник революціонера» (1903), «Війна з точки зору здорового глузду» (1914); літературна критика: «Квінтесенція ібсенізму» (1891) [12].

Отже, Шоу був одним із найвеличніших європейських інтелектуалів, який зазнав складної ідейної еволюції. Він був свідком таких глобальних історичних подій, як Перша і Друга світові війни, і кожна з них мала живий відгук не тільки в театральній творчості Б. Шоу, а й у виступах, статтях, інтерв'ю. Не було жодної важливої для сучасності проблеми (філософської, моральної, політичної тощо), якої б не порушив драматург у своїх творах: Творчість Джорджа Бернарда Шоу – розгорнута та всеосяжна панорама інтелектуального життя Західної Європи та світу протягом першої половини ХХ ст [13].

«Театральна реформа» Джорджа Бернарда Шоу. Б. Шоу разом із Г. Ібсеном був «батьком» гостросоціальної, інтелектуальної драми, «драми ідей». Б. Шоу свідомо намагався привернути увагу до постаті норвезького митця, аби сприяти оновленню англійського театру, де переважали класика, водевілі, дешеві мелодрами чи розважальні «добре зроблені п'єси». На новій основі традиції ібсенівського театру, Б. Шоу створив неповторно своєрідну драматургічну систему. Дебюту Шоу-драматурга передувала його програмна праця «Квінтесенція ібсенізму» (1891), у якій він, опираючись на драми Ібсена, виступає проти розважальної драматургії й обстоює драму-дискусію, присвячену акту-

альним подіям сучасності. Шоу свідомо намагався привернути увагу до постаті норвезького митця, аби сприяти радикальному оновленню англійського театру.

Шоу мріяв про театр, де б актори і глядачі під час гри та після закінчення спектаклю замислювались над явищами життя, робили власні висновки. «Теорія драми» Шоу – це масштабна програма реформування театру і драматургії, яку він послідовно намагався втілити на практиці. Це був своєрідний літопис мистецтва свого часу, складений видатним проникливим поціновувачем. Послідовно Шоу розгортає свою творчу програму: у музиці він – «вегетаріанець», у драмі – «ібсеніст».

«Нова драма» Б. Шоу ставила на меті виявляти фальш моральних цінностей суспільства, закликати до бунту проти застарілих життєвих норм, робити глядача співучасником драматичної дії, змусити його замислитися над власним життям і життям суспільства в цілому.

Новаторство Б. Шоу в царині драматургії.

1. *Персонаж.* Людей за межами літератури, а також персонажів своїх п'єс Б. Шоу поділяв на філістерів, тобто рабів загальновищаних цінностей, і бунтівників, які відмовляються прийняти на віру те, що бездумно повторює більшість. Він запропонував також іншу класифікацію людей і персонажів: «ідеалістів» – тих, які живуть непереверненими, фальшивими ідеалами, і «реалістів», які скептично споглядають навколишній світ, скоряються критичному розумові, нешаблонно мислять, добре розуміють хвороби й вади людини та суспільства, але ці знання не вбивають їхнього прагнення до кращого облаштування світу. Завдання драматурга, на думку Б. Шоу, полягає в тому, щоб викривати філістерську та «ідеалістичну» мораль, критикувати і знищувати фальшиві цінності. Саме в цьому насамперед, на його переконання, полягало значення творчості Г. Ібсена, і цю справу брався продовжити і Б. Шоу. Але він не тільки захоплювався норвезьким драматургом, а й критикував його, зокрема за те, що той навіть не вдався до спроби створити позитивного персонажа (за термінологією Б. Шоу – «реаліста»), який міг би протистояти світові брехні.

2. *«Дискусія».* Театр для Шоу – засіб виховання свідомості людей, але здійснюється воно не нав'язуванням готових істин, а постановкою проблем. П'єса повинна мати «відкритий» фінал, залишати після себе запитання. Першим драматургом, який використав цей прийом, був знову-таки Ібсен. Саме такий «фінал» має «Ляльковий дім». «Сучасна драма, – продовжує Б. Шоу, – обов'язково повинна бути дискусією, а не будуватись на емоційній ситуації». Під «дискусією» він розумів насамперед ідейний конфлікт, наявність у п'єсі носіїв протилежних, але однаково добре обґрунтованих поглядів. Взірцем такої «дискусії» є завершальний епізод «Лялькового дому» Г. Ібсена.

При такому підході Б. Шоу називав традиційні способи побудови інтриги – «любобні трикутники», а також такі розв'язки, як убивство або самогубство, позбавленими драматизму ситуаціями. П'єса мусить бути «фабрикою думки», «пробудженням сумління», сутичкою ідей, а не сценами життя чи картинами переживань. Тому Б. Шоу надавав перевагу створенню не типів, а образів, підпорядкованих сутичці ідей. Саме в цьому конфлікті протилежних думок і слід шукати джерело драматичного. Б. Шоу фактично відмовився від традиційної структури п'єси: «зав'язка – розвиток дії – розв'язка». Натомість він запропонував інший варіант: «зав'язка – розвиток дії – дискусія», тобто весь перебіг подій повинен готувати фінальну розмову-суперечку, упродовж якої головна проблема (чи проблеми) п'єси не розв'язується, а, навпаки, ще більше загострюється. Конфлікт ідей формує сюжет не тільки п'єси-дискусії (як О. В. Пронкевич у творі «Професія місіс Уоррен»), а й п'єси-притчі («Август виконує свій обов'язок», «Женева») і трагікомедії («Дім, де розбиваються серця»).

3. *Парадокс.* Самобутньою рисою творчості Шоу-драматурга є парадокс. За допомогою цього художнього засобу письменник прагнув привернути увагу глядача до проблеми. П'єси Шоу провокували до дискусій. Автор не давав готового рецепту для розв'язання зазначених соціальних проблем, його твори мали «відкритий фінал». Б. Шоу говорив, що його парадокси відбивають дійсність, що парадоксальні не його п'єси, а саме життя, а він лише розкриває людям на це очі.

4. *Проблема жанру.* Ще один засіб загострення проблеми, який Б. Шоу теж проголосив відкриттям Г. Ібсена, – повне змішування комедії і трагедії. Сучасна п'єса може бути тільки трагікомедією, причому як комедія, так і трагедія виконують зовсім інші завдання, ніж це було раніше. Трагедія «більше не залякує», не намагається підкорити емоції глядача жахливими чи катастрофічними подіями заради досягнення очищення («катарсису»). Комедія більше не повчає, розважаючи, не виправляє звичаї, сміючись, а обидві вони мають іншу мету – поставити глядача перед проблемою.

5. *Втручання автора в дію.* Персонажі в п'єсах драматурга цілком залежні від авторської волі. Їхні характери повністю визначені ідейним завданням. Б. Шоу супроводжує вчинки і репліки героїв коментарями й ремарками, а також широко використовує систему передмов і післямов, за допомогою яких владно вривається в дію, скеровує її та надає їй сенсу. Тут Б. Шоу швидше романіст, ніж драматург. Значно збільшується обсяг ремарок. Вони дотепні, експресивні, діяльні, вигострені й становлять діалог автора і читачів або адресовані акторові та є «режисерським примірником», «прочитаною» автором п'єсою. Передмови і післямови до п'єс – продовження диспутів, розпочатих у

п'єсі. Драми Б. Шоу зближують драму (як рід) та епос, що також підпорядковане завданню посилити полемічність, проблемність драматургічного твору.

6. *Театр і політика*. Б. Шоу усунув бар'єри між театром та політикою, між театром і публіцистикою. Його сатиричні п'єси – грізна зброя в боротьбі за власні ідеали. Вони також є дуже оригінальним, звичайно ж парадоксальним, засобом пропаганди й агітації [7].

Бернард Шоу був далекий від настроїв, що їх називали модерністськими та якими захоплювались інші представники англо-ірландської літератури. Крізь усе своє життя він проніс віру в могутність людського розуму, постійно наголошував на суспільному призначенні мистецтва. Але попри все багато в чому він був ірландцем. *«Англія завоювала Ірландію. Що мені робити? Завоювати Англію»*, – жартував він.

Товариш Шоу, письменник і публіцист Честертон, додавав: *«Бернард Шоу підкорив Англію як чужинець, як загарбник, як переможець. Одне слово, як ірландець»*.

Контрольні питання

1. Розкрийте історичні передумови розвитку літератури Великої Британії ХХ ст.
2. Схарактеризуйте світогляд Б. Шоу. Які чинники вплинули на його формування?
3. У чому полягає новаторство Б. Шоу-драматурга?
4. Схарактеризуйте значення творчості Б. Шоу в оновленні англійського театру кінця ХІХ – початку ХХ ст.
5. Як драматург використовує принципи інтелектуального театру?

Лекція 8

Оскар Уайльд. Джеймс Джойс

- Оскар Уайльд. Життєвий та творчий шлях письменника
- «Портрет Доріана Грея» – найзагадковіший роман О. Уайльда
- Джеймс Джойс. Життя та творчість
- «Улісс» – головний твір Дж. Джойса
- «Потік свідомості»

Оскар Уайльд. Життя та творчість. Оскар Уайльд (1854–1900) – поет, драматург і прозаїк, який найповніше втілює у своїй творчості художні принципи англійського естетизму.

Народився О. Уайльд у Дубліні в 1854 році, в сім'ї успішних англо-ірландських інтелектуалів: лікаря-офтальмолога Вільяма Уайльда і письменниці та перекладачки Джейн Франциско Елджі. Ще в дитинстві опанував французьку і німецьку мови. Культ краси, що панував у батьківському домі, багато в чому визначив його особисті погляди на природу мистецтва. Здобув класичну освіту: естетичні погляди формувались у Триніті-коледжі (Дублін) та оксфордському коледжі святої Магдалени.

Після закінчення університету майбутній письменник оселився в Лондоні, увійшовши до модних культурних і громадських кіл.

На формування естетичних поглядів О. Уайльда вплинули його університетські викладачі – визначні постаті в англійській культурі: Джон Раскін, чудовий лектор, який викладав курс історії мистецтва, і Волтер Пейтер, автор багатьох досліджень з античного мистецтва й філософії. Особливий вплив на сучасників мали його роботи про мистецтво Відродження, які О. Уайльд назвав «святим письмом краси».

Підсумком досліджень Пейтера стало положення про те, що мистецтво надихається самим мистецтвом і що існує воно лише для себе, йому не потрібні інші обґрунтування. Це визначило розвиток цілого напрямку в мистецтві кінця XIX ст. – так званого «*прерафаелізму*». Прерафаеліти виявляли себе переважно в живописі та декоративному мистецтві, спираючись у своїй творчості на концепцію, за якою сучасне життя є недосконалим і далеким від ідеалу, а вищі жит-

теві цінності людства залишилися далеко позаду – в середньовіччі. Витоки свого мистецтва прерафаеліти вбачали в живописі раннього Відродження, у традиціях готики.

Утім, відаючи належне творчим пошукам представників цього напрямку, молодий О. Уайльд пішов власним шляхом. Він приєднався до щойно утвореного естетського руху і став найпалкішим проповідником ідей естетизму.

Англійський естетизм 80–90-х років XIX ст. багато в чому живився ідеями, що виникали у творчості англійських романтиків і прерафаелітів. Разом із тим, естетський рух, до якого долучився О. Уайльд, розвивався у складній взаємодії з найновішими течіями в європейському мистецтві – символізмом, імпресіонізмом і неоромантизмом.

Основна вимога, яку О. Уайльд та його послідовники висували до мистецтва, – не копіювати природу, а відтворювати її за законами краси, недоступної для повсякденного життя.

Як представник естетизму пробував себе в різній літературній діяльності. 1881 року вийшла перша друкована збірка його віршів «Поезії». Виступав з лекціями в США і Канаді про нове «англійське відродження в мистецтві», а потім повернувся до Лондона, де з 1882 до 1888 року, щоб здобути кошти на утримання сім'ї, займався здебільшого журналістською діяльністю: редагував дамський журнал «Жіночий світ» (англ. *Woman's World*), часопис «Драматичне рев'ю» (англ. *Drama Review*). У 1888 році вийшла друкована збірка казок «Щасливий принц та інші казки» [12].

У 1891 році О. Уайльд видав оповідання, створені у другій половині 80-х років, об'єднавши їх у збірці «Злочин лорда Артура Севіля та інші оповідання». Цього ж року з'явився роман «Портрет Доріана Грея» (*найвідоміший його твір, який після публікації приніс скандал, судовий процес, дворічне ув'язнення за моральні збочення*), книга критичних нарисів «Задуми», збірка чарівних казок «Гранатовий будиночок».

У 1894 році вийшла друком книга віршів «Сфінкс». Згодом О. Уайльд звертається до драматургії і створює цілу низку п'єс – від стилізованої, написаної французькою «Саломеї» (1891) до побутових комедій «Віяло леді Віндермір» (1892), «Жінка, не варта уваги» (1893), «Ідеальний чоловік» (1894) і «Як важливо бути серйозним» (1895). На п'єси Уайльда із захватом відгукується Б. Шоу, вони стають модними, а сам автор здобуває не лише літературний успіх, але й репутацію неперевершеного співбесідника, майстра парадоксів.

На піку слави і успіху, коли в Лондоні ще ставили «Як важливо бути серйозним» (1895), Уайльд подав у суд на Маркіза Квінсберрі за нібито наклеп. Маркіз був батьком Уайльдового коханця, лорда Альфреда Дугласа. Відкриті в судовому процесі подробиці змусили Уайльда

відмовитися від позову і призвели до його власного арешту і суду через «особливо непристойну поведінку» з чоловіками. Після двох судових процесів його визнали винним і засудили до двох років примусових робіт, максимального покарання, тому з 1895 до 1897 року він провів у в'язниці. Упродовж свого останнього року у в'язниці написав «З Безодні» (опублікований посмертно 1905 року), довгий лист, у якому обговорює свій духовний шлях під час судових процесів.

Після звільнення відразу поїхав до Франції, щоб вже ніколи не повертатися до Ірландії та Великої Британії. Там написав свою останню працю, поему «Балада Редінзької в'язниці» (1898), присвячену жорстким умовам життя у в'язниці. У Франції оселився під несправжнім ім'ям, зазнавши матеріальної скрути, а ще більше – духовної. Жив у Парижі, де й помер від менінгіту в 46-річному віці. Похований на цвинтарі Пер-Лашез.

«Портрет Доріана Грея» – найзагадковіший роман Уайльда. У 1890 році в липневому номері «Щомісячного журналі Ліппінкотта» («*Lippincott's Monthly Magazine*») вийшла друком перша версія «Портрет Доріана Грея», разом з ще п'ятьма оповіданнями. Оповідь починається з того, що якийсь чоловік малює портрет Грея. Коли Грей, чие «обличчя подібне до слонової кістки і пелюсток троянди», бачить свій закінчений портрет, у нього стається нервово потрясіння. Збентежений тим, що його краса зів'яне, тоді як портрет залишиться красивим, він ненароком укладає фаустівську угоду, згідно з якою лише зображення старіє, а сам він залишається молодим і красивим.

Для Уайлда завдання мистецтва полягало в тому, щоб вести життя так, неначе краса – його єдина мета. Як портрет Грея дозволяє тому уникнути матеріальних наслідків свого гедонізму, так Вайлд прагнув зіставити красу, яку він бачив у мистецтві, з повсякденним життям.

Рецензенти відразу ж розкритикували роман за декаданс і гомосексуальні алюзії; наприклад, газета «Щоденна хроніка» («*Daily Chronicle*») назвав його «нечистим», «отруйним» і «наповненим задушними запахами морального і духовного розкладання». Уайльд відповів рішуче, написавши листа в редакцію журналу «Шотландський оглядач» («*Scots Observer*»), в якому роз'яснив свою позицію щодо етики і естетики в мистецтві – «якщо твір мистецтва багатий, життєвий і довершений, то ті, хто має художній інстинкт, побачать його красу, а ті, кого більше приваблює етика, побачать його моральний урок».

Утім, для книжної публікації 1891 року він його суттєво переробив: додав шість нових розділів, прибрав деякі відверто декадентські уривки і гомо-еротику, а також додав передмову, яка складається з

двадцять двох епіграм, наприклад: «Книги або добре написані, або погано. Це все».

Мотив «двійництва», використаний у романі, в романтичній літературі був найгострішою формою вираження «подвійності світу». На межі століть цей мотив виникає як підсумок роздумів про складність, а часом і «подвійність» людської особистості. У «Портреті Доріана Грея» Уайльд утілює свою концепцію людини, в душі якої – і пекло, і рай. Двійником головного героя стає його портрет. Сам Доріан називає портрет «своїм щоденником».

Утім, у романі Уайльда випробуванню піддається навіть не сам герой як особистість чи психологічний тип, а його світогляд, сповідувана ним ідеологічна програма – «новий гедонізм» – філософський принцип, згідно з яким добро визначається як те, що дає насолоду й звільнення від страждання, а зло як те, що викликає страждання.

Лорд Генрі Воттон залишається в романі лише ідеологом, а діючим протагоністом виявляється його учень, який живе за програмою, складеною учителем. Лорд Генрі, проповідуючи гедонізм, нестриманий егоїзм та аморальність, повільно отруює душу Доріана, його внутрішнє «Я»: *«Багато років тому, – коли я був ще зеленим хлопцем ... ви побачили мене. Ви лестили мені й навчили пишатися своєю вродою. Одного дня ви познайомили мене зі своїм другом, і він пояснив мені, яке це диво – юність, і тоді ж ви закінчили мій портрет, що відкрив мені інше диво – красу»*.

Спосіб життя Доріана Грея – найаморальніший і найрозбещеніший, і лише привабливість та дивна незгасна краса цієї людини не дозволяють суспільству остаточно відвернутися від неї. Змінюється портрет, стаючи ще більш потворним, але про це не знає ніхто, крім самого Грея: він старанно ховає портрет у затишній кімнаті свого будинку.

Поняття «прекрасне» і «краса» поставлено в передмові на найвищий щабель ієрархії цінностей. Доріан вродливий, і краса виправдовує негативні прояви його натури. Герой карається лише тоді, коли підіймає руку на втілення прекрасного – вічний витвір мистецтва. Тому гине герой, а лишається жити прекрасний портрет.

Однак, фінал роману може мати й дещо інше тлумачення. Краса в «Портреті Доріана Грея» знищує особистість, тому що це не справжня краса, а диявольська, і це доводять жажливі метаморфози портрета. Вбитий Доріан стає таким потворним, яким і повинен бути, а портрет знову перетворюється на прекрасний витвір мистецтва [22].

Джеймс Джойс. Життя та творчість. Джеймс Августин Алоїзій Джойс народився 2 лютого 1882 року у Дублінському передмісті Ратгар, у католицькій сім'ї. Він був найстаршим з 10 дітей, що вижили; двоє з його братів і сестер померли від тифу.

У 1887 році сім'я переїхала до престижного містечка Брей, біля Дубліна. Початкову освіту Джеймс Джойс отримав у Єзуїтському коледжі Клонгоуз Вуд – школі-інтернаті, до якого він потрапив у 1888 р., проте змушений був залишити у 1892 р., коли його батько більше не міг оплачувати навчання. Деякий час Джойс навчався вдома, і деякий час провчився у школі О'Коннела, у Дубліні.

У 1893 році його зарахували до коледжу Бельведер, що належав Єзуїтам, сподіваючись, що у нього виявиться покликання і він приєднається до ордену. Все ж Джойс відійшов від католицизму у віці 16 років, хоча філософія Томи Аквінського матиме вплив на нього протягом всього подальшого життя.

У 1898 році він вступив до щойно створеного Дублінського університетського коледжу, де займався вивченням сучасних мов, зокрема англійської, французької та італійської. У цей час він активно фігурував у театральних та літературних колах міста. Його рецензія на книгу «Нова драма» Генріка Ібсена була опублікована у 1900 році й у відповідь сам Ібсен надіслав авторові листа з подякою.

Багато хто з його друзів з Дублінського університетського коледжу фігуруватимуть пізніше як персонажі його творів. Письменник був активним учасником літературно-історичного товариства у коледжі, де у 1900 році виступив із доповіддю на тему «Драма і життя».

Після закінчення коледжу, у 1903 році Джойс поїхав до Парижа «вивчати медицину», хоча насправді лише витрачав гроші, які дала йому сім'я. Через кілька місяців перебування у Парижі він змушений був повернутися до Ірландії, оскільки його матері діагностували рак. Хвилюючись за відсутність релігійних почуттів у сина, його мати безрезультатно намагалася повернути його до релігії. 13 серпня вона померла, і Джойс відмовився стати на коліна та помолитися за неї разом з сім'єю. Після смерті матері він продовжував пиячити та влазити в борги. Він змушений був заробляти вчителюванням, написанням рецензій на книги та співами (у нього був чудовий тенор).

7 січня 1904 року він намагався опублікувати «Портрет митця», – есе про естетику, проте воно було відхилене журналом. Джойс вирішив переписати цей твір і перетворити його на роман «Стівен-герой» (пізніше перероблений в роман «Портрет митця замолоду»).

Цього ж року він зустрів Нору Барнакл, молоду жінку з міста Голвей, яка працювала покоївкою у готелі у Дубліні. 16 червня 1904 року у них було перше побачення, і ця дата увійшла в історію також як день, коли відбуваються події роману «Улісс».

Незабаром Джойс із Норою виїхали до Цюриха (*тут, між іншим, він вивчає учення Фрейда і стає його переконаним прихильником*), де він знайшов собі роботу викладача англійської мови у школі

іноземних мов, пізніше директор школи направив його до Трієста (який на той час був у Австро-Угорщині, а зараз є частиною Італії), згодом влаштувався на вчительську роботу у Пулі (колись теж був частиною Австро-Угорщини, а зараз знаходиться у Хорватії). Він викладав англійську мову переважно морським офіцерам австро-угорської армії з жовтня 1904 до березня 1905 року, поки австрійська влада, виявивши шпигунську мережу у місті, не вигнала звідти усіх іноземців. Джайс перебрався назад до Трієста, де продовжив викладати мову. У Трієсті він прожив майже 10 років [11].

Того ж року Нора народила першу дитину, Джорджа. Джайс вмовив свого брата Станіслава приєднатись до нього у Трієсті, де на нього чекало місце вчителя у школі. Приводом для переїзду було нібито те, що Джеймс хотів братової компанії та запропонувати йому набагато цікавіше життя, ніж той вів до того, працюючи чиновником у Дубліні, хоча насправді Джайс хотів збільшити жалюгідні прибутки своєї сім'ї заробітками брата. У Трієсті у них з братом були досить напружені стосунки спричинені марнотратством Джайса та його пристрастю до алкоголю.

Через хронічну пристрасть до подорожей, Джайсу швидко набридло життя у Трієсті та він переїхав до Рима у 1906 році, де влаштувався на роботу у банку. Проте Рим викликав у нього відразу і на початку 1907 року він повернувся до Трієста. Його донька Люсія народилась там улітку того ж року. У 1907 році Джайс видав свою першу книгу. Це була невелика збірка ліричних віршів «Камерна музика», написаних в дусі ліричних романсів 1890-х років, які він тонко пародіює.

Джайс повернувся до Дубліна улітку 1909 року разом з Джорджем для того, щоб відвідати батька. Готуючись до повернення до Трієста, він вирішив взяти з собою свою сестру Еву, яка мала допомагати Норі доглядати за будинком. У Трієсті він провів лише місяць і знову поїхав до Дубліну як представник власників кінотеатрів, з метою відкриття там кінотеатру. До Трієста він повернувся у січні 1910 року, прихопивши з собою іншу сестру, Ейлін.

У 1912 році Джайс на деякий час знову приїхав до Дубліна для розв'язання багаторічної суперечки стосовно публікації «Дублінців» зі своїм видавцем Джорджем Робертсом. Це була його остання подорож до Ірландії.

Збірка оповідань «Дублінці» була опублікована у 1914 році. Спочатку Джайс хотів назвати її «Улісс у Дубліні», але потім відмовився від цієї ідеї. Ця рання збірка коротких оповідань, є глибоким аналізом стагнації і паралічу суспільства Дубліна. Заключним і найвідомішим оповіданням збірки є «Мертві». За мотивами цього оповідання був знятий однойменний фільм у 1987 році.

Водночас з публікацією «Дублінців» 1914 року в журналі «Літл Ревю» почали друкуватися перші епізоди роману «Улісс». Вже ці епізоди майбутнього роману викликали сенсацію, скандал. Книгу проголосили аморальною, і публікацію її повного тексту як в Англії, так і в США було заборонено.

У 1915 році, коли Джойс виїхав до Цюриха побоюючись переслідувань за своє Британське підданство у часи Першої Світової Війни, там він познайомився із Френком Бадженом, людиною, яка стала його найбільш впливовим та надійним товаришем на довгі роки. Джойс постійно радився із ним під час написання «Улісса» та «Поминок за Фіннеганом». Також, у Цюриху Езра Паунд (*поет і мисливець за літературними талантами був у захваті від текстів Джеймса Джойса і шукав для нього видавців*) представив його англійському видавцеві та феміністці Гарріет Шоу Вівер, яка стала меценатом та покровителем Джойса, і протягом наступних двадцяти п'яти років давала йому тисячі фунтів лише для того, щоб він міг покинути вчителювання і зосередитись на кар'єрі письменника.

Після закінчення війни Джойс на короткий час повернувся до Трієста, але не залишився там через зміни, які спіткали місто унаслідок війни, а також через напружені стосунки із братом. Натомість він, на запрошення Езри Паунда, у 1920 році поїхав до Парижа, де планував пробути лише тиждень, але прожив наступних двадцять років. Жив у злиднях, боровся з тяжкою хворобою (він поступово втрачав зір, а на кінець життя осліп остаточно). Помер Джойс 1941 року в Парижі, в оточенні небагатьох шалких прихильників його таланту, але не визнаний і не збагнений широкими верствами читачів, яких він усе життя умисне ігнорував [7].

Джойс значною мірою вплинув на світову культуру. Він і в наш час залишається одним з найбільш популярних англомовних прозаїків.

Для багатьох письменників Західної Європи й Америки творчий метод Джойса та його літературна техніка перетворилися на систему обов'язкових естетичних канонів. Шляхами, прокладеними Джойсом, пішли усі письменники, які сприйняли вчення З. Фрейда як незаперечну істину, – а таких на Заході було чимало. Вплив його відчули Хемінгуей і Стейнбек, Фолкнер. В Англії вплив Джойса визначив творчість В'єрджинії Вульф і всіх письменників «психологічної школи», поезію Еліота і його послідовників.

У 1998 році видавництво Modern Library склало список «100 кращих романів Новітньої бібліотеки», в який потрапили всі три романи Джеймса Джойса: «Улісс» (№ 1 в списку), «Портрет митця замолоду» (№ 3) і «Поминок за Фіннеганом» (№ 77).

У 1999 році журнал «Time» включив письменника в список «100 героїв і кумирів ХХ століття», сказавши, що Джойс здійснив революцію. «Улісс» був названий «демонстрацією і підбиттям підсумку під всім сучасним рухом модернізму».

«Улісс» – *головний твір Дж. Джойса*. Джойс працював над ним сім років – з 1914 по 1921 р. У заголовку підкреслений зв'язок з поемою Гомера «Одіссея» (*Улісс – латинська форма імені Одиссей*). «Улісс» поділяється на 3 основні частини та 18 розділів. Усі 18 епізодів цього роману про мандри і повернення співвідносяться з певними епізодами античного епосу. Кожний з головних героїв «Улісса» – іронічне переосмислення класичного зразка.

В різних епізодах «Улісса» наявні нищівні сатиричні зображення католицького духовенства, підвалин християнської релігії, дошкульна сатира на представників британської імперії та ірландської буржуазії.

В романі змальовано лише один день життя Блума, Меріон, Стівена Дедалуса і міста Дубліна, в якому вони живуть. Це звичайнісінький день 16 червня 1904 року. Джойс показує, що робили, думали, говорили, відчували троє дублінців з восьмої години ранку 16 червня до третьої години ранку наступного дня. Він умисне торкається усього того, що становить в його концепції людське існування як таке: відбувається похорон, любовне побачення, народжується дитина Трудова діяльність персонажів роману змальовується, проте, лише мимохідь. Вона в концепції Джойса не головне і не визначальне в житті його персонажів, як і в житті будь-якої людини.

Але зміст «Улісса» не визначається зовнішніми факторами або визначається ними лише частково. Джойс не обмежується натуралістичною фіксацією кожного моменту існування своїх персонажів. Те, що з ними відбувається – це лише кістяк того задуму, який визначає справжній зміст твору. Передана схема зовнішніх подій, що відбуваються в романі – канва, на якій переплітаються найскладніші алегорії. Саме вони розкривають сенс задуму, справжній зміст книги і вимагають детального тлумачення. Весь текст «Улісса» пом'якшений символікою, що потребує ретельного розшифрування, усі образи мають обов'язковий фрейдистський підтекст. Послідовники Джойса і тлумачі його книги визначали роман як алегорію всієї історії людства.

За задумом Джойса, «Улісс» мав у символічній формі показати блукання людини в тому похмурому хаосі, яким є світ в уяві письменника. Вчинки Блума і Стівена (Меріон в «Уліссі» майже не показана в дії) подаються як реалізація і матеріалізація підсвідомого. Взаємовідносини Блума й Стівна втілюють «Едіпів комплекс» (*центральний у*

вченні З. Фрейда). Мотив докорів сумління, що мучать Стівена, проходить через весь роман і визначається в підтексті як вираження фрейдистського «комплексу» неповноцінності. Той самий «комплекс» визначає поведінку Блума, якого невідступно мучать думки про зрадливу дружину.

«Улісс» пройнятий натяками на відповідність з «Одіссеєю». Блум – мудрий і хитрий як Одіссей, мандрівник, що шукає шлях на батьківщину, він повертається до своєї дружини Меріон – Пенелопи. Стівн Дедалус відповідає Телемахові. Книга будується за композиційною темою «Одіссеї», епізоди її пародійно відтворюють епізоди класичного епосу, а персонажі – її головних героїв. При цьому джойсівський Улісс за один день здійснює мандрівку, яка у героїв «Одіссеї» забирає двадцять років.

Кожний епізод роману має асоціюватися з відповідним епізодом «Одіссеї»: ранок в домі Блума – грот Каліпсо; похорон Дігнема – перебування Улісса в підземному царстві Аїда; епізод в редакції газети «Фрімен» – перебування героя «Одіссеї» на острові бога вітрів Еола тощо. Зустріч Блума і Стівена в публічному домі мала нагадати зустріч Улісса і Телемаха в палаці чарівниці Цірцеї. Нарешті, повернення Блума додому пізно вночі – повернення Одіссея на батьківщину і до Пенелопи.

Кожний епізод «Улісса» має свій колір. Так, білий і золото – кольори Стівена-Телемаха, чорний та білий – траурні кольори епізоду похорону Дігнема. Зелений колір Океану панує в епізоді на пляжі тощо. Мають епізоди й інші відповідники: кожен з них символічно уособлює якусь науку або мистецтво (пологовий будинок – медицину, бар – музику, пляж – живопис, бібліотека – літературу тощо). Кожний епізод відповідає якомусь органу тіла (сніданок Блума – ниркам, Національна бібліотека – мозкові, бар – вуху, вулиці Дубліна – органам кровообігу).

Кожен окремий образ має власну символіку, що виникає на ґрунті абсолютно суб'єктивних асоціацій автора. Вся ця надзвичайно складна символічна надбудова «Улісса» не може бути сприйнята без «ключів» й розшифровується коментаторами.

Весь текст «Улісса» пронизаний найрізноманітнішими пародіями, що вимагають різкої зміни стилю і словника. Джойс пародіює стиль біблійних текстів і церковних книг, рицарський роман пізнього Відродження, стародавні ірландські легенди.

В його розповідь вривається то стиль популярного роману його часу (Блум вибирає книжку для коханки у букніста), то наукового трактату, то ділової кореспонденції. Не обмежуючись пародіюванням стилю тих чи інших літературних напрямів або навіть жанрів, автор вдається до пародії на окремих письменників (Мелорі, Беньян, Шекспір, Гете) [22].

«Потік свідомості». Своїм найважливішим завданням Джойс вважав відтворення психічних реакцій, що їх людина майже або зовсім не усвідомлює. Він шукає форми відтворення складного розумового процесу, потоку уривчастих індивідуальних асоціацій, що виникають у свідомості та механічно зіплюються, зображення тих верств свідомості, які лежать на різних глибинах. В цьому й полягає секрет методу Джойса, який дістав назву «потік свідомості».

«Потік свідомості» – відтворення безперервної внутрішньої мови – в романі чітко ділиться на два типи: чоловічий і жіночий. Чоловічий відрізняється лаконічністю, стислістю, рубленістю фраз, які можуть обриватися на півслові, навіть на сполучниках і прийменниках: «А до речі, до речі, лосьйон. Я пам'ятаю, ще щось у голові було. Не зайшов, і за мило не заплатив. Не люблю тягатися з пляшками, як та карга вранці» (епізод «Навсикая»). «Потік свідомості» Моллі Блум – мова, що вільно летить, з різкими стрибками, перебоями думок, довільним сплетенням тем. Джойс відмовляється від розділових знаків, абзаців, щоб передати особливу, нелогічну логіку, що часто об'єднує поняття і явища, опускаючи причинно-наслідкові зв'язки: «... так а потім тут же на сцені з'являється медсестра і він там стирчатиме доки не викинуть або скажімо черниця на зразок тієї що у нього на цьому паскудному знімку така ж вона черниця як я тому що коли вони захворіють до того слабкі скиглять потребують нас ...» (епізод «Пенелопа»). Ця вкрай примхлива, алогічна мова відповідає, на думку автора, жіночій природній сутності. Джойс відкриває «нову» мову. Словесний образ створюється певним звучанням тексту. Зміст стає адекватним формі. Наприклад, лейтмотив – тема Блума-рогоносця – різко переривається напливанням прози життя (плітками, уривками розмов) і образним описом стихії співу, людського голосу. Думки Блума заповнюються музичними враженнями, які дають йому втіху. І потім йде особлива звукова кінцівка – могутній випуск газів Блумом – іронічне зниження теми. Текст об'єднує музичну і словесну стихію. Недаремно Семюель Беккет писав про роман «Уліс»: «Текст Джойса треба не читати, а слухати» [22].

Контрольні питання

1. Яку вимогу О. Уайльд та його послідовники висували до мистецтва?
2. Назвіть основні твори митця.
3. Яка ідея твору Портрет Доріана Грея?
4. Дайте визначення терміну «потік свідомості».
5. Як називалася перша зріла книга Дж. Джойса?
6. Назвіть основні твори Дж. Джойса.

Лекція 9

На перетині століть, між реалізмом та модернізмом – творчість Дж. Голсуорсі

- Життя і творчість Дж. Голсуорсі
- «Сага про Форсайтів» Дж. Голсуорсі як дзеркало тогочасного суспільства Англії

Життя і творчість Дж. Голсуорсі. Джон Голсуорсі (14.08.1867–31.01.1933) – англійський письменник, лауреат Нобелівської премії 1932 р. Хронологічно творча діяльність Голсуорсі майже точно співпадає з першою третиною ХХ ст. Гострі суперечності цієї перехідної епохи багато в чому визначають його творче обличчя. Гуманіст і демократ, котрий понад усе цінував особисту і професійну незалежність, він відмовився від дворянського звання, запропонованого йому урядом Ллойд Джорджа в 1918 р. Через рік із тих самих мотивів Голсуорсі не захотів увійти в організовану А. Барбюсом групу «Клярте», Незалежність він зберіг і у своїх філософських та релігійних поглядах. Він зазнав певного впливу еволюційної теорії Ч. Дарвіна, але був швидше пантеїстом, аніж матеріалістом чи ідеалістом. Не був він і прихильником ортодоксального християнства, підтримуваного англійською церквою.

Свій шлях у літературу Голсуорсі розпочав уже зрілою сформованою людиною. За походженням він належав до тієї самої верхівки середнього класу, яку з такою любов'ю і нещадністю змалював у форсайтівській епопеї. Освіту майбутній письменник здобув найкращу, закінчивши спочатку школу в Херроу, а потім Оксфордський університет, де студіював право. Готуючись після університету до юридичної діяльності, він здійснив декілька подорожей у Канаду, в район південних морів. Проте юристом він так і не став. Дві зустрічі відіграли важливу роль у його подальшому житті. Старшим помічником на пароплаві «Торренс», яким він повертався через Індійський океан зі своєї мандрівки, був Джозеф Конрад, тоді вже письменник-початківець, –

дружбу з ним Голсуорсі пронесе через усе життя. Вдома, в Англії, на нього чекала ще одна зустріч – з жінкою, яка стала його долею. На момент їхнього знайомства Ада Голсуорсі була вже заміжною за його двоюрідним братом Артуром – і була нещасливою в цьому шлюбі. Між ними швидко спалахнуло палке почуття, але довгі дев'ять років, до смерті батька письменника, вони приховували своє кохання. Лише в 1905 р. Джон і Ада змогли офіційно стати подружжям [7].

Обставини особистого життя Голсуорсі природно породжували в душі майбутнього письменника обурення через застарілий моральний устрій пізнього вікторіанського суспільства, а розпочата наприкінці століття англо-бурська війна посилила незадоволення і його соціально-політичною структурою. Це незадоволення і спричинило появу перших книг Голсуорсі, визначивши як їхній ліричний пафос, так і сатиричну спрямованість. З перших серйозних кроків у літературі він був прихильником соціально спрямованого мистецтва критичного реалізму. До цього мистецтва його вела й та літературна традиція, якої він дотримувався як у роки учнівства, так і пізніше, творчо розвиваючи та збагачуючи її. Перш за все це була традиція англійської літератури від В. Шекспіра і Ч. Діккенса до С. Батлера і Дж. Мередіта. Недаремно його товариш і літературний порадник Е. Гарнет назвав Голсуорсі «квіткою найкращих англійських традицій». Це була також і французька літературна традиція, представлена Г. Флобером і Г. де Мопассаном.

Перші твори Голсуорсі – збірка оповідань «Під чотирма вітрами» (1897) і роман «Джоселін» (1898). Проте справжнім дебютом став його другий роман «Вілла Рубейн» (1900), а також збірка новел «Людина з Девона» (1901). У цих творах Голсуорсі звернувся до матеріалу, який він знав найкраще – до історії своєї сім'ї та свого соціального оточення. Як у романі, так і в його новелах центральною темою стало зіткнення вільного людського почуття зі зашкарублістю буржуазного існування. Лірична тема роману – історія кохання Крістіан Деворел, дівчини із заможної англійської сім'ї, до художника-плебея, австрійця з революційним – анархістським – минулим Алоїза Гарца нав'язана історією старшої сестри Г. Ліліан, яка вийшла заміж за уродженця Баварії художника Георга Саутера, хоча, зрозуміло, і не є її безпосереднім відображенням. Автор значно посилив як бунтарський дух юних героїв, так і зашкарублість їхнього безпосереднього оточення, виокремивши в ньому тип джентльмена літнього віку Ніколаса Трефрі, дядька героїні, котрий підтримує її. Перша новела збірки з такою ж назвою прикметна не лише своєю ліричною темою, а й тим, що її дія відбувається вже не в екзотичних куточках імперії, як в ранніх оповіданнях, не на Лазуровому березі, як у «Джоселін», і навіть не в тірольських Альпах, як у «Віллі Рубейн», а в одному з наймальовничіших районів Англії – у Девонширі,

який був батьківщиною селянських предків Голсуорсі. У новелі «Порятунок Форсайта» вперше з'являється один із представників сім'ї Форсайтів, героїв майбутньої «Саги про Форсайтів» [11].

Роман «Острів фарисеїв» (1904) став новим щаблем у творчому зростанні Голсуорсі. Ставши, як зізнався автор, наслідком обурення, яке викликала у нього англо-бурська війна, він виявляє чітку перевагу сатиричної основи над ліричною. Герой роману Дік Шелтон повстає проти лицемірства респектабельної Англії, її привілейованих суспільних верств, повстає настільки рішуче, що розриває стосунки з нареченою.

Роман «Власник» (1906) ознаменував входження письменника у смугу його художньої зрілості. У ньому у повному складі вийшла на сцену сім'я Форсайтів. Автор знайомить з нею читача в момент «розквіту» і робить це з чудовою і нещадною реалістичністю. Крах родинного вогнища Сомса Форсайта, якому притаманна особлива чіпкість власника (за що він і отримав прізвисько «власник» від свого дядька Джоліона), стає своєрідною символічною подією, передчуттям майбутнього краху Форсайтів. Центральний конфлікт роману, як і всієї форсайтівської епопеї, визначений автором у передмові до її першої трилогії, написаній у 1922 р., як «напади Краси і замаху Свободи» на світ егоїстичних інтересів приватновласницької солідної респектабельності. Красу втілює в романі дружина Сомса – Ірен, яка не бажає примиритися зі становищем «коштовної речі» в його будинку, свободу – талановитий архітектор Босіні, якому розважливий Сомс доручає – за іронічним задумом автора – будівництво свого заміського будинку. Почуття, яке спалахнуло між Ірен і Босіні, ставить усіх учасників драми в трагічну ситуацію. Зміст роману аж ніяк не зводиться до історії любовного трикутника. Велике навантаження несуть у ньому, з одного боку, колективний образ сім'ї Форсайтів, з іншого – образи тих Форсайтів, які «вирізнюються» зі свого середовища. Це перш за все Джоліон-старший, представлений як патріарх і філософ роду. Це також його син, Джоліон-молодший, вільний художник, який став «блудним сином» сім'ї і виступає в ролі alter ego письменника. Автор навіть створив термін – «форсайтизм», що є синонімом до «власництва».

Успіх «Власника» наштовхнув Голсуорсі на думку розкрити цю тему у трилогії. За взірцем, який він сам для себе створив у «Власнику», Голсуорсі написав ще кілька романів про «вище суспільство», показавши в них життєві стандарти і забобони помісного дворянства («Садиба», 1907), творчої інтелігенції («Патрицій», 1910). У жанровому аспекті всі вони є модифікованим типом соціально-психологічного роману.

Після сатиричної збірки «Коментар» (1908) з'явилися більш ліричні «Суміш» (1910) і «Готель заспокоєння» (1912). Поетична збірка 1912 р. «Мелодії, пісні та вірші» також є даниною ліричній стихії.

Вона містить поезії, які розкривають моральне («Мужність», «Дух мандрівного лицарства» та ін.) і філософське («Сон») кредо письменника. Особливою ліричністю позначений цикл пісень, присвячених природі та людям Девонширу.

1907 р. став початком слави Голсуорсі-драматурга. Постановкою п'єси «Срібна скринька, здійсненою режисером-новатором Х. Гренвіллом Баркером у театрі «Ройял корт», Голсуорсі приєднався до боротьби своїх сучасників – Б. Шоу, Дж. Баррі та ін. – за «нову драму» проти театральної рутини та зашкарублості. Після першої п'єси, яка показала подвійне обличчя англійського правосуддя, поблажливого до багатих і суворого до бідних, Голсуорсі створив ще низку драматичних творів, де порушив актуальні проблеми сучасності.

Поміж них – присвячена боротьбі робітничого класу драма «Боротьба» (1909); трагічна п'єса «Правосуддя» (1910), де жваво і переконливо змальована жорстокість англійської пенітенціарної системи; драма «Юрба» (1914), яка розвінчує імперську ідеологію та воєнну істерію. Камерніші сімейні конфлікти лежать в основі п'єс «Джой» (1907), «Втікачка» (1913), «Старший син» (1912). Голсуорсі-драматург вільно використовує все багатство жанрових форм – сатиричну комедію та ліричну драму, трагедію та мелодраму, прагнучи водночас до їхнього своєрідного синтезу [24].

Лірична основа, яка значно витіснила соціальний конфлікт в «Патриції», виявляється домінуючою у романі «Темна квітка» (1913). У трьох його частинах, названих «Весна», «Літо» й «Осінь», представлені три епохи в житті героя-скульптора Марка Леннана. Три його любовні історії, як і історія його взаємин з дружиною, драматичні кожна по-своєму, і є перевіркою його людської гідності та шляхетності.

Роман «Фріленди» (1915) дає широке панорамне зображення довоєнної Англії. У центрі твору – велика родина Фрілендів, яка є не одним соціальним прошарком, як це було в романах про «великосвітське товариство», а декількома: чиновницько-бюрократичними колами, промисловою буржуазією, ліберальною інтелігенцією, сільсько-господарською Англією. Земельна проблема стає центральним вузлом роману. Письменник оголює соціальну несправедливість, яка сягає своїх корінням далекого минулого – епохи «обгороджування земель» (*специфічна форма ліквідації общинних земель та порядків в Англії, одна із форм масової експропріації селянства великими землевласниками*). У стримано-іронічній манері він показує неефективність спроб розв'язати земельне питання шляхом часткових реформ. Хоча юні герої роману, діти Тода – Дірек і Шейла, які намагаються організувати страйк батраків, зазнають поразки, загальний тон твору оптимістичний. Висловлюється впевненість у нездоланності людського прагнення

до свободи і справедливості: «...допоки в нашій країні панує свавілля, – стверджує у фіналі матір юних бунтівників Керстін Фрленд, – доти люди будуть бунтувати, і ви не чекайте спокою». Керстін говорить і про те, що «світ змінюється», що він не завмер, що він відкритий для нових ідей і процесів [7].

Першу світову війну Голсуорсі сприйняв як божевілля, що звалилося на світ. Через вік він не брав безпосередньої участі у воєнних діях, але взимку 1916/17 рр. разом із дружиною працював у приватному госпіталі у Франції. Можливо, через те війна відобразилася у його творчості лише побіжно в декількох новелах, картинах, статтях, віршах. Роман «Сильніше від смерті» (1917) присвячений проблемі людських стосунків – коханню та вірності. Така ж проблема порушується і в п'єсі «Крапля кохання» (1917). У романі «Шлях святого» (1919), дія якого відбувається в роки війни, Голсуорсі суворіше, ніж раніше, засудив церковний догматизм, який перешкодив християнству згуртуватися проти всесвітнього божевілля.

Нова повоєнна Англія з її неспокійним духом знайшла своє відображення у творах Голсуорсі 20-х років. Найвидатнішим з-поміж них стала форсайтівська епопея, яку сам письменник справедливо вважав своїм «паспортом до берегів вічності». Новела «Останнє літо Форсайта» (1917), опублікована в 1918 р. у збірці «П'ять оповідань», повернула Голсуорсі до форсайтівської теми. Влітку 1918 р він розпочав працю над вітленим давнього задуму – розгорнути цю тему у трилогію. Першим її романом став «Власник», «Останнє літо Форсайта» – зав'язкою, новелою-інтерлюдією між ним і наступним романом «У петлі». Ще одна новела-інтермедія «Пробудження» поєднала другий роман з третім – «Здається в найми». Так виникла знаменита «Сага про Форсайтів» (1922), з її широким панорамним охопленням подій, які виходять за межі сімейної хроніки. За тим самим принципом побудована і друга форсайтівська трилогія «Сучасна комедія» (1922): до неї увійшли романи «Біла мавпа», «Срібна ложка», «Лебедина пісня» і новели-інтерлюдії «Ідилія» та «Зустрічі». У загальному дія двох трилогій охоплює сорокарічний період – з 1866 р., яким розпочинається «Власник», і до 1926 р., яким закінчується «Лебедина пісня» [22].

У романі «У петлі», дія якого розгортається на межі століть на фоні англо-бурської війни, автор розвиває і поглиблює головний конфлікт «Власника», змальовуючи марні спроби Сомса повернути Ірен. Урешті-решт він одружується з французенкою Аннет Ламон, а Ірен виходить заміж за Джоліано-молодшого. У третьому романі Голсуорсі розкриває драму кохання юних представників сім'ї – сина Ірен Джона і дочки Сомса Флер. Новела «Пробудження», що передує роману, розк-

риває тему краси, яка полонить людину, показуючи пробудження до її сприймання юної душі Джона.

Друга трилогія відобразила пошуки, розчарування та надії англійської молоді у повоєнну епоху. У її центрі перебуває дочка Сомса Флер, її чоловік – молодий парламентарій Майкл Монт, його друг поет Вільфрід Дезерт – представник «втраченого покоління», та інші вже знайомі і знову введені персонажі. Суттєво змінюється в цій трилогії функція Сомса, який набув з роками мудрої людяності, спорідненої з поглядами самого автора. Ці дві трилогії набувають в утвореній ними складній художній системі якостей, котрі дозволяють говорити про переростання романного циклу в роман-епопею.

Третя трилогія «Останній розділ» (1930–1933) відобразила долі англійського помісного дворянства в нову епоху. У її центрі перебуває сім'я Черрелів, яка поріднилася з Форсайтами після одруження Майкла Монта з Флер. Безсумнівною художнім успіхом письменника став наскрізний для трилогії образ Дінні Черрел – ідеальної англійської дівчини: автор наділив її боттічеллівською зовнішністю і багатством внутрішнього життя. «Кінець розділу» включає романи «Дівчина чекає», «Квітуча пустеля» і «Через ріку». Загалом, створена Голсуорсі «трилогія трилогій» є твором унікальним за широтою і значущістю змісту та досконалістю форми.

У ці роки Голсуорсі продовжив розробку й малого розповідного жанру. У 1920 р. вийшла друком новелістична збірка «Голодранець», у 1923-му – «Моментальні знімки», в 1930-му – «На форсайтівській біржі». Підсумковою стала збірка «Караван» (1925), куди увійшло 56 найкращих зразків цього жанру, відібраних і розташованих письменником попарно, за принципом зіставлення більш ранніх і пізніших творів на схожу тему – так, щоби читач міг наочно уявити рух авторської думки і зміни у манері письма.

У галузі драматургії 20-ті роки позначені появою п'єс: «Мертва хватка» (1921), «Вікна» (1922), «Вірність» (1922), «Сім'янин» (1922), «Нетрі» (1924), «Спектакль» (1925), «Втеча» (1926) і «Дах» (1929).

У ці роки Голсуорсі досяг найбільшого успіху як критик і публіцист. Виступаючи послідовним поборником миру між народами, він вважав літературу та мистецтво найважливішими засобами зближення людей. До написаних у довоєнні роки статей «Деякі трюїзми з приводу драматургії» (1909), «Туманні думки про мистецтво» (1912), «Про завершеність і визначеність» та ін. тепер додалася низка нових, які більш виразно передавали естетичну позицію автора. Такими є статті «Про мову» (1924), «Силуети шести письменників» (1924), «Кредо романіста» (1926), «Ще чотири силуети письменників» (1928), «Література та життя» (1930), «Створення характеру в літературі» (1931).

У них Голсуорсі узагальнив як власний письменницький досвід, так і досвід розвитку англійської та світової літератури з часів В. Шекспіра і М. де Сервантеса і до початку ХХ ст. Письменник утверджує вічність мистецтва, пронизаного гуманістичною ідеєю та відданого правді життя. Один із останніх виступів Голсуорсі, звернений до юного покоління його країни, може сприйматися як духовний заповіт: *«Грунтовне знання літератури рідною мовою складає найприємнішу і найкориснішу частину освіти. Не тому, що наша література перевершує інші літератури, а тому, що під час читання рідною мовою розум та уява працюють вільніше... той, хто розмовляє рідною мовою так, що вона звучить мелодійно, добре пише і знає створені ним шедеври, – той є освіченою людиною»*. У 1932 р., за два місяці до смерті, Голсуорсі присудили Нобелівську премію за «високе оповідне мистецтво ... про трансформацію та розпад вікторіанської епохи». Його прах був – згідно з його заповітом – розвіяний над пагорбами південного Сассексу, які він так любив за життя [11].

«Сага про Форсайтів» Дж. Голсуорсі як дзеркало тогочасного суспільства Англії. Перша частина «Саги про Форсайтів» – «Власник» – була надрукована у 1906 року й одразу ж привернула увагу читачів і критиків не лише у Великобританії, а й у багатьох інших країнах. В чому ж секрет популярності твору, що й сьогодні хвилює читачів в усіх куточках світу?

Роман задуманий як сімейно-побутова хроніка. Його дія розгортається у 1886 році в Лондоні, за часів так званої «вікторіанської доби», коли конституційну монархію очолювала королева Вікторія (з 1837 – по 1901 рік). За твердженням реакційних істориків, то був час «мирного панування» правлячих класів, коли дворянство вже остаточно поступилося своїми колишніми привілеями, час нібито якоїсь мирної ідилії, але насправді все було не так. (Діккенс і Теккерей у своїх творах розкривали класові протиріччя, початок виродження буржуазії).

Великий знавець типових характерів, побуту своєї класу, Голсуорсі на початку цього роману змальовує майже непорушну твердиню буржуазної родини Форсайтів. Шестеро братів і три сестри разом з сім'ями своїх дітей, племінників, родичів належать до верхівки буржуазії, яку в Великобританії називали «середнім класом» (за традицією вищим класом все ще вважалося дворянство). Головними прототипами деяких персонажів «Саги» стали члени сім'ї самого письменника, тож зрозуміло, який опір зустрів він серед них.

Як прозаїк Джон Голсуорсі на новому матеріалі продовжував розробляти той тип реалістичного соціально-психологічного роману, який утвердився в більшості європейських літератур наприкінці мину-

лого століття. Ознаками такого традиціоналізму є те, що події розгортаються в природній послідовності часу, як вони могли відбуватися насправді, а також прагнення до максимальної життєподібності.

Сюжет роману досить простий: детальна розповідь про те, як Ірен, дружина Сомса, що належав до другого покоління Форсайтів, закохується в нареченого Сомсової племінниці Джун, архітектора Філіпа Босіні, як вона залишає Сомса, коли той розпочав судовий процес проти її коханого, а Босіні гине під колесами омнібуса. Але суть роману аж ніяк не вичерпується подіями цього класично простого сюжету. Головний пафос твору полягає у викритті власницької моралі Форсайтів. Щоправда, слід відзначити дещо особливий характер цих власників. «Форсайти, мій любий добродію, – говорить у розмові з Босіні Джоліон-молодший, – це посередники, комерсанти... наріжний камінь наших звичаїв». Засідаючи в правліннях промислових і торговельних компаній, захищаючи інтереси капіталу в своїх юридичних конторах, вони збагачуються, здобуваючи свою частку від прибутків класу експлуататорів. Форсайти багатіють, «не забруднюючи рук».

Отже, у своїй критиці Голсуорсі не розкриває головного соціального конфлікту епохи – конфлікту між робітничим класом та буржуазією. В романі не зображено представників робітничого класу, до робітничих верств можна віднести хіба що трьох інтелігентів, які хоча й не підлягають прямій експлуатації з боку Форсайтів, але працею здобувають свій нелегкий хліб. Це художник Джоліон Форсайт молодший, архітектор Босіні та Ірен, яка змушена була з 1889 по 1901 рік заробляти собі на прожиття уроками музики. Головна сфера критики буржуазії обмежується тут сімейним життям, родинними стосунками. Основою сюжету стає протест жінки проти свого безправного становища. Тема боротьби жінок за рівність з чоловіками не була в той час новою в літературі. Ібсен, Бернард Шоу в своїх сатиричних комедіях та інші прогресивні письменники багатьох країн відобразили активізацію жіноцтва різних верств, від показу їхньої участі у боротьбі пролетаріату аж до буржуазного руху британських суфражисток. У романі «Власник» цей протест проти нерівності виражається у позашлюбному коханні.

Центральна подія роману – це будівництво замиського дому для Сомса. Слід уточнити, що за тих часів у Англії замиські будинки мали лише дворяни. Зважаючи на дуже сильний традиціоналізм, на непереборне тяжіння над британцями сили усталених звичаїв і норм поведінки, у молодого юриста, буржуа Сомса загалом не було ніяких підстав, маючи дім у Лондоні, будувати ще й замиський будинок. Навколо цієї будови зав'язується складний вузол інтересів більшості дійових осіб, навколо неї зосереджується весь сюжет. І сила його в тому, що події тут показано в живому сплетінні як зовнішнього, так і внут-

рішнього життя головних персонажів: двох братів (старий Джоліон і Джеймс), їхніх сестер – Гестер, Джулі, Енн, онуки старого Джоліона – Джун та головної дійової особи – Сомса. Це його дядько Джоліон назвав Власником. Сомс навіть на свою дружину Ірен дивиться як на свою власність. Яке ж значення для всього роману має цей «вузол інтересів» – будівництво у Робін-Гілі? У старших Форсайтів це викликає більше чи менше обурення, до якого домішується заздрість. Чому Сомс так зухвало порушує усталені звичаї?! Хіба ж він заможніший за свого батька Джеймса, за своїх дядьків Джоліона, Свізіна, Ніколаса, Роджера, Тімоті? Чому він хоче жити як дворянин-аристократ? Для Джун будівництво означає, що її наречений Босіні, якого Форсайти зневажають за бідність, заробить великий гонорар, здобуде собі репутацію талановитого архітектора і матиме потім вдосталь замовлень на проекти будинків, вілл для багатіїв. Цим він хоч трохи наблизиться в очах заможної верстви суспільства до багатой спадкоємиці Джун. Сомсові спорудження замиського дому уявляється способом утвердити своє багатство. Чудовий витвір архітектури, яким має бути його новий будинок, – вигідне вкладення капіталу. До того ж він хоче відірвати дружину від оточення, що, на його думку, погано на неї впливає. «Забрати Ірен з Лондона, далі від міста ... далі від її друзів ... і все буде гаразд!» – так міркує Сомс. Конфлікт між подружжям, помножений на ревності, заздрість, пересуди, плітки численних родичів, закінчується трагічно для Босіні, Джун, Ірен, обертається у справжню життєву драму для Сомса на багато років, що їх відображено в наступних двох романах трилогії.

Переходом від першої до другої частини «Саги про Форсайтів» стала коротка повість «Останнє літо Форсайта». У цій повісті змальовано, як розвивається помірковане «бунтарство» старого Джоліона проти форсайтівських принципів. Він не лише помирився зі своїм «блудним» сином, художником Джоліоном-молодшим, а й став покровителем Ірен, що зіграла своєю дружбою останній рік його життя.

Дія другої частини трилогії – роману «В зашморгу» (1920) – розгортається в 1899–1901 роки; тут розповідається про спроби Сомса повернути Ірен, про її одруження з молодшим Джоліоном, про одруження Сомса з дочкою хазяйки ресторану французенкою Аннет, і в кінці – народження дочки Сомса Флер і сина Ірен Джона.

Визначні події останніх років навчили письменника зважати на хід історичного розвитку, розкривати складні зв'язки особистого й суспільного в житті людей. Саме це ми й бачимо в романі: всі діти Джоліона-молодшого – Джун, Джоллі, Голлі і Сомсів племінник Вел вирушають до Південної Африки на війну. Джоллі помирає, Вел одружується з Голлі, і вони залишаються там на багато років. Широко

освітлюється в романі кінець «вікторіанської доби». Епізоди з життя персонажів прямо чи опосередковано пов'язано з сучасними автору подіями. З історичними подіями автор частково пов'язує й розвиток образу Сомса саме як власника, наголошуючи на його типових для англійської буржуазії рисах.

Якщо в першій частині трилогії історизм позначався лише на зображенні відживання старого і зростання й зміцнення нового покоління, то в другій частині історизм Голсуорсі поглиблюється. Завдяки цьому палітра митця збагачується все новими й новими барвами, глибше розкриваються і повнокровнішими стають образи персонажів. Так і образ Сомса ми бачимо тут не лише в сфері особистих стосунків і почувань, автор всебічніше розкриває його політичні погляди: Сомс виправдує імперіалістичну війну в Південній Африці, ненавидить соціалістів, вороже ставиться до народу. Спостерігаючи за масовою «патріотичною» демонстрацією, Сомс відчуває страх: «... наче він побачив, що хтось вирізає з його купчої статтю на право «повного й необмеженого володіння власністю». Відчувається страх і в словах його родича Джорджа, коли він каже Сомсові: *«Знаєш, настане час, коли ми змушені будемо провчити цих гультіпак: вони зовсім знахабніли – всі радикали й соціалісти. Їм кортить відібрати в нас наше майно».*

Отже, якщо в першій частині, написаній у стилі сімейної хроніки, організуючим сюжетним моментом була суто особиста справа – побудова замського дому, – то в другій такою організуючою силою є поєднання особистих, інтимних справ з визначними історичними подіями. Завдяки такому ідейному і смислому розширенню твір набуває характеру рис роману-епопеї.

Читаючи авторські характеристики Сомса, легко помітити, як глибоко Голсуорсі його ненавидить. І ця ненависть пояснюється не лише загальним помірковано-негативним ставленням письменника до британської буржуазії. Тут вгадується і особистий момент – в постаті Сомса прозирає отой ненависний йому майор Артур Голсуорсі, його далекий родич, дружину якого, Аду, щиро кохав письменник і десять років мусив боротися не лише з ним, а й із закостенілими британськими законами, звичаями, поки, нарешті, забрав у нього Аду й одружився з нею. І вона стала не лише дружиною письменника, а й вірним другом, розумним помічником, вимогливим редактором, критиком і палким цінителем його творів.

У другій і особливо у третій частинах трилогії, значно менше вдаючись до власних характеристик Сомса, автор приводить складність характеру у відповідність до тих фактів його біографії, які вкладено було в сюжет з самого початку трилогії. Сомс з роками стає глибокодумнішим. Як широко осмислює він швидкі якісні зміни часу,

самої історії (наприклад, в епізоді похорону королеви Вікторії). Як правильно судить про деградацію модерністського живопису. Та й хіба не вийшов із нього, колишнього торговця картинами, пристрасний колекціонер і, зрештою, неабиякий знавець живопису.

В уявленні Сомса цей процес поєднується із загальним ходом історії. Як правильно, спостерігаючи за повоєнною молоддю, оцінює він нові типи людей на Заході. Все це суперечливо переплітається з його психологією власника.

Та коли б його особа обмежувалася лише інстинктом власності то чи став би він так болісно переживати хворобу свого батька Джеймса і його смерть? Для Сомса втрата батька – тяжке горе. Сомсові личило б бути байдужим до своєї дочки, натомість він віддає Флер усю свою любов. Саме не одномірність (*тільки власник!*), а людська багатогранність відкрила авторові простір для втілення тих можливостей образу Сомса, які він з самого початку заклав у сюжет. Високохудожній образ Сомса втілює людину складну, суперечливу, але й наділену глибокими різноманітними почуттями. І якщо в більшості Форсайтів автор розкриває справжню бездуховність їхнього існування, більше або менше моральне убозтво, то цього зовсім не можна сказати про Сомса, навпаки, його духовне життя стає що далі, то багатшим і різнобарвнішим.

Третій частині епопеї – романові «Здаємо в оренду» (1921) – передувала опублікована того ж року повість «Пробудження», де показано малого Джона, попередньо намічено риси його чесної, мрійливої натури. Час дії останньої частини трилогії – 1920 рік. Її сюжет зводиться до того, що Сомсова дочка Флер і син Ірен Джон палко покохали одне одного, що вони боролися проти опору батьків і лише передсмертний лист молодшого Джоліона, в якому він розповів синові про давню сімейну драму, змусив Джона скоритися й відмовитися від Флер. І знову оживає давня драма, що розігралася третину століття тому – 1889 року – і, здавалося, була похована навіки. Минулі події тепер постають у спогадах Ірен та Сомса, які вжахнулися, коли їхні діти покохали одне одного і тепер наче роблять спробу поєднати те, що не змогло поєднатися колись. Опір старших бунтівливому коханню молодих, мимовільні болісні спогади знов оживляють в уяві читача сюжет і зміст першої частини трилогії, етапи життя Ірен та Сомса на сторінках другої. Спроба молодих розгадати таємницю батьків викликає у пам'яті читача відповідні епізоди роману «Власник». Письменник майстерно пов'язав давно минуле з сучасним, і роман «Здаємо в оренду» найбагатший у всій трилогії саме своєю здатністю значно активізувати роботу читачької уяви.

Отже, третя частина глибша за першу та другу, у яких переважали яскраві демонстрації подій, а окремі образи дещо перечили авторським деклараціям. Сомс і тут залишається головною дійовою осо-

бою, хоча на перший план разом з ним знову виходять Ірен, молодший Джоліон та Флер і Джон. Тут письменник намагається компенсувати недостатність конкретного змалювання Ірен, – вона, нарешті, заговорила сама, виявила дещо із своїх поглядів, уподобань. У попередніх романах їй, як правило, доводилось відповідати короткими фразами, говорити щось невиразне з приводу якогось конкретного факту, а тепер ми чуємо її міркування про певні події, хоч вона все ще обмежується трьома суто особистими почуттями: щасливої дружини, вкрай стривоженої матері, що захищає свого сина від необережного захоплення Флер, і чи не найсильнішим з її почуттів – давньою ворожнечею до Сомса.

Тема розпаду буржуазної сім'ї, що становить одну з підвалин усієї трилогії, не була на той час новою в англійській реалістичній літературі. І не поява Босіні, про що так настійливо і помилково твердять деякі з персонажів, поклала початок руйнації родини Форсайтів. Розповідаючи про деякі факти передсюжету, автор наводить на думку, що у Форсайтів це почалося ще тоді, коли молодий Джоліон обрав собі професію художника і його було викинуто з родини, забуто всіма через його шлюб з гувернанткою та ще й чужоземкою (1860 року).

Сім'я як головний об'єкт зображення надає єдності такому величезному за обсягом твору, дозволяє виділяти й перехрещувати між собою різні сюжетні лінії – в даному творі життєписні епізоди про старшого і молодшого Джоліонів, Сомса, сім'ю його сестри Вініфред, її дітей та інших персонажів. Сімейна хроніка Форсайтів, показуючи спадкоємність родинних традицій, зміну поколінь і конфлікти між ними, а також постійну класову солідарність, несе в собі частку історії нації. А життєві шляхи Сомса, Джоліона молодшого, Флер відтворюють розмаїття нової дійсності нашого сторіччя.

Уникаючи в своїй критиці буржуазії її конфлікту з пролетарями і неспроможний вийти за межі буржуазногуманістичної програми, письменник протиставляє ідеалам цього класу Красу і Мистецтво. Ця тема проходить через усю трилогію, надає їй своєрідної філософської єдності.

Це протиставлення Голсуорсі уособлює в постаті «бунтівника» з роду самих Форсайтів – художника Джоліона-молодшого і в тих, хто не належав до цієї родини – архітектора Босіні та Ірен. В конфлікті з власниками всі вони зазнають більш чи менш дошкульних ударів: Босіні гине, у Джоліона забирають старшу дочку Джун і – чисто буржуазний спосіб помсти – на багато років позбавляють матеріальної підтримки. Правда, і власникам цей конфлікт не минається легко: сумує за сином старий Джоліон, зазнає моральної поразки і довгі роки страждає Сомс.

Тема мистецтва служила письменникові для того, щоб розкрити духовну обмеженість буржуазії, її ідейно-естетичне зубожіння. І письменник різнобічно показав це не лише в таких персонажах, як, наприклад, зовсім байдужі до мистецтва і краси Джеймс, Тімоті, три тітоньки, а й у «покровительки» модерністів власниці картинної галереї Джун. Проте, коли пригадати ставлення до мистецтва Сомса протягом усієї «Саги», стає ясним той формуючий вплив, який воно на нього справило. Для розуміння теми мистецтва в усій трилогії важливо те, що воно втілюється і протиставляється власництву саме в образах чесних інтелігентів, які мистецтвом заробляють нелегкий хліб протягом довгого часу (Босіні – з моменту одержання освіти, Джоліон – протягом двох десятиріч, Ірен – протягом чотирнадцяти років від розлучення з Сомсом до шлюбу з Джоліоном).

Як відомо, Голсуорсі продовжив сімейну хроніку Форсайтів у трилогії «Сучасна комедія» («Біла мавпа», «Срібна ложка», «Лебедина пісня»), написаній в 1924–1928 роках. У ній завершується життєвий шлях Сомса, розгортаються життєписи Форсайтів третього і четвертого поколінь в атмосфері важливих історичних подій 1922–1926 років. У збірці оповідань «На форсайтівській біржі», опублікованій 1930 року, письменник доповнив образи старших Форсайтів, а «лебединою» його піснею стала трилогія «Останній розділ», де наймолодші з Форсайтів з'являються лише як епізодичні персонажі.

«Сага про Фосайтів» – це роман цикл, який описує життя англійської буржуазії в першій половині ХХ століття. Автор Джон Голсуорсі зображує не тільки життя Фосайтів, а й дійсність епохи.

Хоча «Сага про Фосайтів» не є безпосередньою історією про емансипацію жінок, вона демонструє багато важливих аспектів становища жінок в англійському консервативному суспільстві. Роман відображає роль жінок в суспільстві, їх обмежені можливості, обмеження свободи вибору, які їм належать.

Одна з головних героїнь «Саги про Фосайтів» – Ірен – є символом емансипації жінок в тогочасному суспільстві. Ірен зіткнулася з обмеженнями, які ставив перед нею консервативний світ, але вона була готова висунути свої вимоги та протидіяти цим обмеженням. Вона використовує свій інтелект та незалежний дух, щоб отримати те, що хоче. Ірен стає першою жінкою, яка відмовилася від свого чоловіка в англійському романі. Це дійсно було новим для тогочасного суспільства, яке було консервативним і несприйнятливим до змін. Ця ситуація показує, що жінки мали більше визнання своїх прав, і їх голос більше чутий.

Таким чином, «Сага про Фосайтів» демонструє, як важко було жінкам тогочасного суспільства досягти своєї свободи та незалежності, але також показує, що жінки не зупинялися на досягнутому та боро-

лися за свої права та рівність. Роман відображає, як жінки відчували тиск консервативних ідеалів і соціальних норм, які не відповідали їхнім потребам та бажанням. Також «Сага про Фосайтів» показує, що жінки, незважаючи на обмеження, були здатні досягати успіху та досягали своїх цілей шляхом волі та наполегливості. Такі історії і героїні, як Ірен Герсі, збагачують розуміння про історію жінок і рух за їхні права в суспільстві.

Контрольні питання

1. Назвіть ключові події в житті Дж. Голсуорсі вплинули на його літературну діяльність?
2. Якими темами та ідеями насичена творчість Голсуорсі і як вони відображають його світогляд?
3. Які літературні премії та визнання отримав Дж. Голсуорсі за свої твори?
4. Яким чином «Сага про Форсайтів» відображає соціальні та економічні зміни в Англії кінця ХІХ – початку ХХ століття?
5. Чи висвітлює автор у своїх романах питання гендерної рівності та соціальної справедливості?
6. Які аспекти конфлікту між традиціями та модернізацією суспільства зображені в «Сазі про Форсайтів»?

Лекція 10

Англійський модернізм та відображення суспільного песимізму в літературі: Т. Еліот, В. Голдінг

- Феномен творчого генія Т.-С. Еліота та соціальні передумови його творчості
- Вільям Джеральд Голдінг – автор філософських книг-притч

Феномен творчого генія Т.-С. Еліота та соціальні передумови його творчості. Томас Стернс Еліот – англо-американський поет, лауреат Нобелівської премії 1948 р.

Головні проблеми творчості Еліота – трагізм людського існування, духовна криза в умовах антигуманної сучасної цивілізації. Модернізм Еліота визначався його позицією, яка ґрунтувалася на розчаруванні в суспільному прогресі, у моральному потенціалі людства. Поет писав про відчуження людини у деградованому світі. Глибокий песимізм та іронія, що переростає в сатиру, взаємодіють у його творчості. Прогнозуючи ймовірну загибель європейської культури, Еліот знаходив духовну наснагу у християнській релігії та вірі, які спроможні стати на заваді відчаю та бездуховності.

Еліот народився у заможній і респектабельній сім'ї, його дитинство та юність минули в США. Майбутнього письменника виховували у пуританському дусі, відтак він здобув досвід суворої самодисципліни і стриманості. Еліот закінчив школу в Сент-Луїсі, у 1906 р. вступив до Гарвардського університету. Його захоплення романтичною поезією Дж. Н. Г. Байрона, П. Б. Шеллі та Дж. Кітса, Д. Г. Россетті та А. Ч. Свінберна, яких він наслідував у своїх юнацьких поетичних опусах, змінилося інтересом до середньовічної літератури. А знайомство з «Божественною комедією» Данте стало однією з найважливіших подій у житті Еліота (1910). У Гарварді Еліот відвідував лекції літературознавця І. Беббіта, котрий справив на нього великий і, значною

мірою, вирішальний вплив. Беббіт розвивав ідеї школи «нового гуманізму», заперечував сучасну цивілізацію у будь-яких її формах та про-
явах (демократія, індустріалізм, романтизм); саме він посіяв у душі
Еліота зерно сумніву в цінності романтичної традиції, протиставивши
їй класицизм. У студентські роки Еліот, слухаючи курс І. Беббіта про
французьку літературну критику, звернувся до книги А. Саймонса
«Символізм у літературі», що відкрила перед ним поетичний світ
А. Рембо, П. Верлена і Ж. Лафорга, вірші котрого, як згодом зізнався
Еліот, мали на нього великий вплив.

У період 1910–1912 рр. були створені і в 1915 р. опубліковані
відомі вірші Еліота «Пісня кохання Дж. Альфреда Пруфрока», «Порт-
рет дами», «Прелюди», «Рапсодія вітряної ночі». У першому з них
іронічно змальовуються претензії жалюгідної людини на щире почуття
та іронічна точка зору розкривається у пародійному використанні мо-
тивів з Данте, В. Шекспіра, Дж. Донна, Р. Браунінга, А. Теннісона. Цей
вірш є потоком свідомості ліричного героя, де Альфред Пруфрок усві-
домлює, що його переживання сміховинні. Вірш закінчується похму-
рим висновком про нікчемність мрії і неминучість загибелі:

Глибоким песимізмом забарвлена урбаністична тема «Рапсодії
вітряної ночі». Життя міста видається поетові жадливим царством
фатальної сили, безумним існуванням.

Поезія Еліота стримана, навіть холодна. У його віршах відтво-
рюються позаособистісні почуття людей. На відміну від романтиків,
Еліот не вивільняє емоції, а втікає від них, створюючи деперсоналізо-
вану поезію, у якій немає образу індивідуалізованої особистості.

У 1914 р. Еліот залишив США. Протягом деякого часу він від-
відував лекції у Німеччині, потім у Сорбонні (Франція). У 1915 р. пи-
сьменник прибув у Англію і вступив у Мертон-коледж в Оксфорді, а
згодом оселився у Лондоні. Відтак назавжди залишився у Британії.
Викладав, виступав як літературний критик і рецензент, брав участь у
виданні часопису «Егоїст», а з 1922 по 1939 р. видавав журнал «Край-
теріон». Еліот сприяв літературному становленню молодих поетичних
талантів; надавав консультації деяким видавництвам. У 1915 р. він
одружився з Вів'єн Хейвуд, але цей шлюб виявився невдалим. З 1930 р.
подружжя розпалося. У 1947 р. Вів'єн померла, а у 1957 р. Еліот одру-
жився вдруге – його обраницею стала Валері Флетчер.

Рання творчість Еліота розвивалася під впливом естетичної
програми неокласицизму та імажизму. Засновником цих течій в Англії
був філософ та поет Т. Е. Г'юм, котрий виступив проти романтичного
мистецтва. Поети-імажисти, що гуртувалися навколо журналу «Его-
їст», – Р. Олдингтон, Х. Дулітл, американець Е. Паунд були прибічни-
ками строгого, точного, образного стилю і цілісного ритмічного ма-

люнку вірша. Вони захоплювалися французькою, давньою італійською, китайською і японською поезією. Ідеал непохитної системи неокласицизму особливо приваблював Еліота. Він негативно ставився до мистецтва Ренесансу, вважаючи, що воно створило підґрунтя для індивідуалізму. Взірцем поезії для Еліота стали англійські «метафізичні поети» XVII ст., і передусім Дж. Донн. У своїх есе «Ендрю Марвелл» (1921) та «Метафізичні поети» (1921) Еліот порівнює французьких символістів з «метафізиками», зауважуючи, що у своїх віршах вони (*Еліот має на увазі П. Лафорґа і Корб'єра*) «ближчі до школи Донна, аніж будь-який сучасний англійський поет». Еліот вважає, що й класичні поети (*Ж. Расін*) володіли здатністю чуттєвого вираження думки, яка так імпонувала йому у «метафізиків». Таким чином, Еліот виокремлює три особливо близькі йому поетичні традиції: метафізичну, класичну і символічну [11].

У своїй поезії Еліот використовує принцип поєднання різних видів мистецтва – музики, живопису, кінематографу. У деяких поезіях Еліота виразно помітні сатиричні елементи («Гіпопотам», «Суїні випроставшись», «Суїні серед солов'їв» – усі ці вірші написані у 1920 р.).

Європейську славу здобула поема Еліота «Безплідна земля» (1922). Її публікація збіглася з виходом у світ джойсового «Улісса» та романів М. Пруста з циклу «У пошуках утраченого часу». Молода літературна генерація сприйняла поему як справжнє одкровення; читачів приголомшувала глибина вираженого у творі «соціального почуття». Проте задум Еліота був дещо іншим: показати не конкретний історичний момент, а передати трагічність самої сутності життя. У поемі розгортається тема марних зусиль і безглузких хвилювань людини, які однаково призводять до невблаганної смерті. В асоціативних образах Еліот відтворив свої уявлення про деградацію сучасного суспільства, про його занепад.

У першій частині поеми («Поховання померлого») з'являється тема смерті; її пророкує ясновидиця Созостріс: «Я покажу тобі сам жах у жмені пороху» [7]. У другій частині («Гра в шахи») звучить думка про те, що життя схоже на гру – пересування фігур, зміну ситуацій. Тут також йдеться про смерть. У третій частині («Вогненна проповідь») чути «кісток глухе торохтіння й хихотіння, як погрозу». У п'ятій частині («Що нагримів грім») поет акцентує тему загибелі всього живого: у безводній скелястій пустелі гримить грім, але немає дощу, а люди скуті страхом, наче кайданами. Поема завершується мотивом безумства і тричі повтореним санскритським словом «*schantih*» («*мир, вищий за всяке розуміння*»). Поемі притаманний міфологізм. Автор використовує міфи про святий Грааль, про Адоніса та Озїріса. Звернення до міфу пов'язане з прагненням створити універсалью буття.

Провідними стають образи безплідної землі і долини кісток. Вірші Еліота іронічні та похмурі. Вони вирізняються ускладненістю та фрагментарністю форми. Поема побудована на асоціативному зв'язку різних образів, мотивів, сцен. У поетичну систему включені фрагменти з «Пекла» Данте, «Бурі» Шекспіра. Трапляються фрази різними мовами.

Тема деградації та загибелі людини перебуває у центрі поеми «Порожні люди» (1925): *«Ми видовбані люди / Ми солом'яні незграби / Разом хитаємось / Голови наповнює нам солома / Наша мова не значить нічого / Коли шепотом озиваємось до себе / Наш голос як шелест сухої трави / Яку наскрізь продмухує вітер / Як скрегіт лапи пацюка / На розбитому склі / В сухій нашій пивниці»* (пер. Ф. Неуважного) [7]. Поема закінчується пророцтвом про кінець світу, проте автор умисно змальовує апокаліптичні мотиви без трагізму: *«І саме так кінчається світ / Не звуком великим тільки скиглінням»* [7].

Зміст деяких творів Еліота перегукується з характерними явищами сучасності. У вірші «Коріолан» (1932), написаному за мотивами шекспірівської трагедії і бетховенівської увертюри до «Коріолана», створений сатиричний образ мілітариста, фашистського диктатора. У поемі «Чотири квартети» (1943) втілений релігійно-філософський погляд на світ, на життя і вічність. Композиція поеми ґрунтується на уявленні про єдність чотирьох стихій – повітря, землі, води і вогню, чотирьох пір року та чотирьох стадій людського життя. Відтак існування прирівнюється до смерті. Вмирання означає для поета прилучення до божественного розуму.

У 1930-х роках Еліот працював у жанрі віршованої драми: «Скеля» (1934), «Убивство в катедрі» (1935), «Родинне свято» (1939). Еліот виступав також і в ролі літературного критика, аналізуючи важливі теоретико-методологічні проблеми, серед яких його особливо цікавили проблема традиції, питання про співвідношення творчої індивідуальності й традиції. Еліот теоретично обґрунтовував формалізм у літературній критиці. Одним з головних принципів Еліота була відмова від розгляду художнього твору в контексті особистості письменника, його біографії. На думку Еліота, твір існує незалежно від автора, він автономний і самостійний. Це даність, замкнута у самій собі. Концепція Еліота стала основою теорії англо-американської «нової критики», послідовники якої відмовляються від соціально-історичної інтерпретації твору, наполягаючи на його іманентній сутності [11].

Головні літературно-критичні збірки Еліота: «Священний ліс» (1920), «Користь поезії і користь критики» (1933), «Про поезію і поетів» (1957). Еліот розрізняв декілька типів критики – професійну, академічну і критику як різновид мистецтва. Себе він уважав критиком-поетом. Слід зауважити, що як критик Еліот набагато глибший від

«неокритиків» та формалістів, його міркування, позначені інтелектуальною проникливістю, й досі не втрачають своєї актуальності, а цінність багатьох думок та спостережень Еліота ще треба належно усвідомити [7].

Вільям Джеральд Голдінг – автор філософських книг-притч.

Англійський письменник Вільям Джеральд Голдінг народився в селі Сент-Колам-Майнер (графство Корнуолл). Його батько, шкільний вчитель Алек Голдінг, про який згодом син відгукувався як про блискучого ерудита, був раціоналістом, мати – феміністкою. Молодий чоловік навчався в мальборській середній школі і в Оксфордському університеті, де за бажанням батьків протягом двох років вивчав природничі науки. Потім Голдінг, який писав з 7 років почав займатися англійською філологією і в 1934 році, за рік до отримання ступеня бакалавра мистецтв, випустив збірку віршів.

Закінчивши Оксфорд, Голдінг перший час працював у соціальній сфері; у цей період він писав п'єси, які сам же й ставив у невеликому лондонському театрі. У 1939 р. початківець літератор одружився з Енн Брукфілд, спеціалістка з аналітичної хімії, і влаштовується викладати англійську мову і філософію в школу єпископа Водсворта в Солсбері, де він пропрацював за винятком військових років до 1961 р.

З 1940 по 1945 р. Голдінг служив у військово-морському флоті. До кінця війни він командував ракетоносцем і брав участь у висадці союзників у Нормандії. Після звільнення з флоту Голдінг повертається до викладацької діяльності в Солсбері, де незабаром починає вивчати давньогрецьку мову і пише чотири романи, жоден з яких опублікований не був. Тим не менш, він продовжує свої літературні спроби, і в 1954 р., після того як рукопис його роману відкинув двадцять один видавець, видавництво «Фейбер енд Фейбер» випускає «Володаря мух» і роман миттєво стає у Великобританії бестселером. Незважаючи на те, що вже в наступному році «Володар мух» видали і в Америці, популярність у американського читача завоював тільки після перевидання роману у 1959 р. Ще більше визнання письменник одержав у 1963 р., коли англійський режисер Пітер Брук зняв за романом фільм.

Друга світова війна мала вирішальний вплив на погляди Голдінга, який, виходячи з досвіду воєнних років, говорив: *«Я почав розуміти, на що здатні люди. Кожен, що пройшов війну і не зрозумів, що люди творять зло подібно до того, як бджола виробляє мед, – або сліпий, або не в своєму розумі»* [11]. Тож низинна природа людини стає головною темою «Володаря мух». Цей роман, який за популярністю не поступався «Над прірвою у житті» Дж. Д. Селінджера, розійшовся накладом понад 20 млн примірників. Книга була задумана як іронічний

коментар до «Коралового острова» Р. М. Баллантайна, пригодницької історії для юнацтва, де опісуються оптимістичні імперські уявлення вікторіанської Англії.

Сюжет «Володаря мух» зводиться до опису того неминучого процесу, в результаті якого група висаджених на безлюдному острові підлітків, вихідців із середнього класу, поступово перетворюється в дикунів. Їх взаємовідносини з демократичних, раціональних та моральних стають тиранічними, кровожерними і хибними – справа доходить до первісних обрядів і жертвоприношень. У символічному плані роман є швидше релігійною, політичною чи психологічною притчею, ніж реалістичним оповіданням. Алгоритичний характер творів викликає численні критичні суперечки: його критикували за претензійність (ознаки барокових мотивів), недоречність певних моментів та занадто затягнутий сюжет. У 1961 р., пропрацювавши рік в університеті Холлінса, у Вірджинії (США), письменник припиняє викладацьку діяльність і повністю присвячує себе літературі. До цього часу він випустив ще три романи – «Спадкоємці» (1955), «Злодюжка Мартін» (1956) і «Вільне падіння» (1959), а також п'єсу «Мідна метелик» (1958).

Подібно до «Володаря мух», роман «Спадкоємці» також полемізує з твором іншого письменника – на цей раз з «Нарисом історії» Герберта Уеллса, сповненим оптимістичної віри в раціоналізм і прогрес. Голдінг зазначав, що книга Уеллса зіграла велику роль в його житті, оскільки його власний батько був раціоналістом і «Нарис історії» вважався «істиною в останній інстанції». У «Спадкоємцях» письменник створює страшну картину загибелі неандертальців від руки *Homo sapiens*: перші є нашими благородними, простими і безневинними предками, а другі – жорстокими й кровожерливими вбивцями [22].

Третій з романів, об'єднаних ідеєю боротьби за виживання, «Злодюжка Мартін» оповідає про потерпілого у корабельній трощі морського офіцера, що лізе по скелі, яку він помилково вважає островом. Спочатку читач захоплюється героїчними зусиллями Мартіна, його волею до життя, проте потім, познайомившись з героєм ближче, коли стає відомо про його життя, у читача виникає відраза до його прагнення вижити, яку Голдінг іронічно порівнює із завзятістю Прометея. Зрештою стає зрозуміло, що насправді герой уже мертвий і його вимде існування є добровільним чистилищем, відмовою прийняти Божу милість і померти.

Роман «Шпиль» (1964), дія якого відбувається в англійському місті XIV ст., є, на думку деяких критиків, кульмінацією творчості письменника як з точки зору ідейного змісту, так і художньої майстерності. У «Шпилі» реальність і міф переплітаються ще сильніше, ніж у «Володарі мух». Тут Голдінг знову звертається до суті людської при-

роди і проблеми зла. Головний герой роману, настоятель Джослін, вирішує прикрасити собор шпилем, щоб «піднести молитву в камені» будь-якою ціною, незважаючи на втрату грошей, щастя, життя або навіть самої віри. Спроба Джосліна впоратися з каменем – це метафора іншого значення: Голдінг уподібнює Джосліну себе, письменника, намагається «впоратися» зі своїм літературним матеріалом. «Шпиль» знаменує поворотний момент у житті Голдінга, бо подальша творчість письменника розвивалася в двох напрямках – метафізичному і соціальному.

У 1982 р. Голдінг випускає збірку есе на тему «Рухома мішень». У більш ранній збірник «Гарячі ворота» (1965) включені публіцистичні і критичні статті та нариси, написані в 1960–1962 рр. для журналу «Спектейтор».

В 1983 р. була присуджена Нобелівська премія з літератури *«за романи, які з ясністю реалістичного розповідного мистецтва в поєднанні з різноманіттю і універсальністю міфу, допомагають осягнути умови існування людини в сучасному світі»*. Для багатьох вручення премії письменнику стало несподіванкою. В ході дискусії про найбільш гідного кандидата один з членів Шведської академії, порушивши традицію, проголосував проти обрання Голдінга, заявивши, що він – *явище суто англійське і його твори «не мають істотного інтересу»* [22].

У Нобелівській лекції Голдінг в жартівливій і добродушній формі піддав сумніву свою репутацію безнадійного песиміста, сказав: *«Розмірковуючи про світ, яким править наука, я стаю песимістом ... проте я оптиміст, коли згадую про духовний світ, від якого наука намагається мене відволікти ... Нам треба більше любові, більше людяності, більше турботи»* [22].

В рік отримання Нобелівської премії Голдінг працював над романом «Паперові люди», який вийшов в Англії і Сполучених Штатах в 1984 р. У книзі йдеться про психологічну і духовну боротьбу між літнім англійським письменником Вілфрідом Барклеєм і амбітним американським академіком Ріком Такером, який мріє отримати авторизовану біографію Барклея.

Упродовж творчого життя Голдінга критики ставилися до його творчості по-різному. Наприклад, американський критик Стенлі Едгар Хаймен вважає, що Голдінг «є найцікавішим сучасним англійським письменником». Його думку поділяє й англійський новеліст і критик В. С. Прігчет. У той же час Фредерік Карл критикує Голдінга за його *«нездатність дати інтелектуальне обґрунтування своїх тем»*, а також за те, що *«його ексцентричним темам бракує рівноваги і зрілості, які свідчать про літературну майстерність»*, – вважає Карл.

У 1955 р. В. Голдінг був обраний до Королівської літературної спілки. У 1961 р. залишив викладання і цілком присвятив себе літературній діяльності. А у 1988 році був посвячений у лицарі. Помер Вільям Голдінг у своєму будинку 19 червня 1993 року в Перрранаруортолі, Велика Британія [11].

Контрольні питання

1. Як соціальні та культурні зміни початку ХХ ст. вплинули на формування поетичної естетики Т.-С. Еліота?

2. Які філософські та релігійні ідеї найбільше вплинули на творчість Еліота, зокрема на поему «Порожні люди»?

3. У чому полягає новаторство Т.-С. Еліота в контексті модерністської літератури?

4. Які філософські ідеї закладені в основі роману «Володаря мух», і як вони відображають бачення Голдінга про природу людини?

5. Як Голдінг використовує алегорію у своїх романах для вираження моральних і соціальних проблем?

6. Які риси стилю Голдінга роблять його творчість самобутньою і відмінною в жанрі філософських книг-притч?

Лекція 11

Норвезька література ХХ ст. Генрік Ібсен. Кнут Гамсун

- Норвезька література ХХ ст. Загальні відомості.
- Генрік Ібсен. Життєвий та творчий шлях драматурга
- «Нова драма» – художнє явище європейської драматургії кінця ХІХ – початку ХХ ст.
- «Ляльковий дім» – найпопулярніша п'єса Г. Ібсена
- Кнут Гамсун. Життя та творчість

Норвезька література ХХ ст. Загальні відомості. ХІХ століття стало епохою відродження норвезької літератури. Оговтавшись від багатовікового застою, література Норвегії починає займати помітне місце серед національних літератур Європи. До кінця ХІХ століття в суспільстві назріває економічна і політична криза, посилюється боротьба за національну незалежність, яка закінчилася в 1905 році розривом унії зі Швецією. В 1850 році в Бергені відкривається Національний театр. Література цього періоду представлена творчістю одного з найвідоміших норвезьких письменників Генріка Ібсена. Драматургія Ібсена присвячена переважно «темній стороні людської сутності», психологічні, складні й насичені соціальною проблематикою.

Генрік Ібсен є яскравим представником натуралізму в норвезькій літературі. Героям Ібсена властиві всі людські пристрасті, а автор піддає вчинки й стосунки головних героїв детальному аналізу. Новаторство Ібсена в драматургії виражається саме в композиційній побудові п'єс. Таку побудову часто називають аналітичною. Вистави за п'єсами Ібсена вимагали від глядача великої уваги. Він заклав основи нової драматургії театру ХХ ст.

Поетичні традиції норвезької літератури це епоси й скальдичні пісні. Сучасна норвезька поезія відкривається творчістю Б'єрнстєрне Б'єрнсона, написав поему «Так, ми любимо цю землю». Поема стала національним норвезьким гімном.

Традиційно, Генріка Ібсена, Б'єрнстєрне Б'єрсона, Александра Хьєланна та Юнаса Лье називають «Великою Четвіркою». Термін був придуманий їхнім видавцем з рекламною метою. Проте термін прижився і міцно увійшов в ужиток літературознавців і критиків.

Осмунд Улофсен Вінье (1818–1870) був яскравим представником норвезького романтичного націоналізму, літературної течії, що виникла в Норвегії в 1840–1867 роках. Представники цієї течії прославляли норвезьку природу, унікальність і національну самобутність норвезького народу. Деякі ліричні твори Вінье були покладені на музику Едварда Грига і досі зберігають популярність.

Пер Сівле (1857–1904) зробив значний внесок у сучасну норвезьку літературу. Він був письменником і видавцем, але найбільшу славу йому принесла поезія. 1894 року, за десять років до здобуття Норвегією незалежності, вийшла в світ знаменита поема Пера Сівле «Країна нашої мрії». Назва поеми стала своєрідним гаслом руху норвезьких націоналістів. Вірші були покладені на музику і стали популярною піснею.

Ця поема була успішно використана активістами норвезького опору в роки Другої світової війни. Текст був роздрукований на листівках і німецькі офіцери віддали наказ заарештувати автора віршів, не знаючи, що автор вже помер. Крім патріотичних віршів, Сівле писав тонку психологічна лірику. Останні роки життя поета були обтяжені цькуванням, що розгорнулася у пресі в зв'язку з урядовою стипендією, яку присудили Сівле. Перебуваючи в стані глибокої депресії і душевної кризи, Пер Сівле вчинив самогубство 6 вересня 1904 року.

Неможливо говорити про норвезьку літературу без згадки про творчість найвідомішого її представника – Кнута Гамсуна. Свою літературну кар'єру Гамсун почав з поезії, щоправда, як поет особливого успіху не мав. Проте в 1890 році вийшла його знаменита повість «Голод», яка зразу принесла письменникові популярність не тільки в Норвегії, але – за її межами. Кнут Гамсун вважається найбільшим представником модернізму в норвезькій літературі. У його творах з'явилися такі літературні прийоми, як потік свідомості та внутрішній монолог, які пізніше набудуть великого поширення в прозі Джойса, Пруста та Вірджинії Вульф. Вінцем творчості К. Гамсуна став роман «Плоди землі» (1917), який приніс йому Нобелівську премію в 1920 році [7].

Поетичні традиції норвезького модернізму і символізму представлені лірикою Сігбєрна Обстфельдера. Обстфельдер був визнаним новатором, майстром неримованого вірша (поезія в прозі). Його лірика відрізнялася несподіваними поворотами сюжету, була дотепною і була наділена прихованим змістом. Герої Обстфельдера шукали сенс життя

у внутрішній красі речей і явищ. За життя Обстфеллера було опубліковано всього кілька оповідань і віршів – збірка «Вірші» вийшла в 1893 р., а п'єса «Червоні краплини» була опублікована в 1897 році. В 1900 р. вже після смерті поета вийшли уривки з «Щоденника пастора».

Свого найбільшого розквіту норвезький модернізм досяг у 60-ті роки ХХ ст. З'являється плеяда молодих, освічених авторів, які на базі студентського журналу «Профіль» утворюють Групу Профіль. Вони експериментують з різними літературними формами. Особливо популярними стали документальні та соціально-реалістичні романи Дага Солстада і Тура Обрестада.

Одним з найяскравіших представників модернізму в сучасній норвезькій літературі вважається Йон Фоссе. Літературознавець за освітою, Фоссе пише свої твори новонорвезькою мовою. Його прозі властива ритмічна структура, внутрішні монологи. Популярність йому приніс роман «Клубок ниток» (1989), в основі сюжету якого лежить ніби банальна історія любовного трикутника. Проте роман примітний формою оповіді: у ньому авторське «Я» і «Я» головного героя іноді не збігаються. «Клубок ниток» – перший метароман (твір з двоплановою художньої структурою) Фоссе.

Норвезька проза ХХ століття нерозривно пов'язана, з ім'ям письменника Юхана Боргена. Його літературний дебют відбувся в 1925 році збіркою повістей «У темряву», яка була написана під враженням від творчості Кнута Гамсуна. Вся рання проза Борген перейнята ідеєю морального вибору, який повинна зробити людина. Після вторгнення німецьких військ на територію Норвегії, Юхан Борген став активним учасником руху Опору. У роки війни Борген займався публіцистикою і співпрацював з газетою «Дагбладет», а після закриття газети Борген потрапив в концтабір Гріні. Події того часу лягли в основу роману «Дні в Гріні» (1945). Борген був звільнений з концтабору і незабаром переїхав до Швеції, де написав кілька творів, які увійшли до збірки «По той бік норвезької кордону» (1943).

Військова тематика знайшла своє продовження в наступних романах Борген: «Літа немає і не буде» (1944), в якому письменник описав роки окупації столиці Норвегії, життя в якій була практично паралізована і наповнена драматизмом, а роман 1946 року «Стежка любові» був присвячений психологічному і соціальному аналізу виникнення фашизму в Норвегії зокрема. Найвідомішою книгою Юхана Боргена стала Трилогія про Маленького Лорда Вілфреда Сагена: «Маленький лорд», «Темні джерела», «Тепер йому не піти».

У прозі іншого активіста норвезького опору, письменника і журналіста Ларса Берга (1901–1969), відчувається вплив ідей Фрейдівського психоаналізу. Після війни він опублікував п'єсу «Марія», в якій

розповідається про реабілітаційний центр для дівчат, що опинилися у важкій життєвій ситуації.

Норвезька література першої половини ХХ ст. представлена низкою визначних письменників. Один з них – Аксель Сандемусе, на творчість якого також значною мірою вплинули ідеї Фрейда. Зокрема, він визнавав вирішальну роль дитячих та юнацьких переживань у становленні особистості. Ідеї Сандемусе повною мірою знайшли своє відображення в його психологічній напівавтобіографічній повісті «Втікач перетинає свій слід» (1933). У цьому романі Сандемусе сформулював знаменитий звід законів Янте, який став загальним і хрестоматійним навіть за межами Норвегії. *Янте – характеристика неосвіченого і зарозумілого, своєрідного «стадного» інстинкту, притаманного, на думку письменника, мешканцям провінційних містечок.*

Та сама соціально-психологічна спрямованість притаманна й іншому письменникові цього періоду – Сігурду Гулю. Його твори лягли в основу декількох кінострічок, зокрема роман «Грішники на літньому сонці» (1927) був двічі екранізований.

Післявоєнна норвезька література представлена низкою авторів, на долю і творчість яких так чи інакше вплинула Друга світова війна. Було опубліковано безліч документальних спогадів і звітів про війну, написаних, в тому числі, звільненими з німецького полону, учасниками норвезького опору. Однією з найвідоміших авторів цього періоду була Ліз Берсум (1908–1985). Берсум пройшла через концентраційний табір Гріні. Після звільнення Ліз написала декілька книг про роки в таборах. Одд Нансен, який вважається одним із засновників організації ЮНІСЕФ, також зробив чималий внесок у розвиток повоєнної норвезької літератури. У 1947 році вийшли його щоденники про катівні Гестапо й концтабір Заксенхаузен.

Що стосується художньої літератури цього часу, то вона також, в основному, присвячена війні. У 1945 році було опубліковано роман Сігурда Евенсму «Втікачі».

Для норвезької літератури п'ятдесятих років ХХ ст. властиві твори, написані під впливом модерністської течії, а також гостро-соціальні романи в дусі психологічного реалізму. Найяскравішим представником нового покоління в літературі, безперечно, є Агнер Мюкле (1915–1994). У 1956 році вийшла його книга «Пісня про червоний рубін», яка стала приводом до судових розглядів. Мюкле і його видавця звинуватили в публікації аморальних і непристойних матеріалів, а судовий процес розтягся на кілька років.

На початку 1970-х років нову силу набрала Норвезька спілка письменників, яка розгорнула бурхливу політичну діяльність, вела боротьбу за права письменників. По всій країні письменники стали

об'єднуватися у регіональні письменницькі спілки. Стали з'являтися літературні журнали, в яких публікувалися не тільки професійні письменники, а й аматори. Одним з таких видань був журнал «Профіль», серед завдань якого було не дати норвезької літератури відстати від європейської. Починаючи з 1965 року в журналі друкувалися твори молодих авторів, багато з яких пізніше прославили норвезьку літературу. Деякий час «Профіль» став журналом письменників-модерністів.

Генрік Ібсен. Життєвий та творчий шлях драматурга. В історії західноєвропейської «нової драми» норвезькому письменнику Генріку Ібсену по праву належить роль новатора та першопрохідця. У 60-х рр. XIX ст. Г. Ібсен починав як романтик, у 70-х став одним із визначних європейських письменників-реалістів, а символіка його п'єс 90-х рр. зближувала Ібсена з символістами та неоромантиками кінця століття.

Генрік Ібсен народився в 1828 році в невеличкому норвезькому містечку Шиєні. Із шістнадцяти років юнак був вимушений працювати учнем аптекаря – саме тоді він починає писати вірші в сентиментально-романтичному дусі. Революційні потрясіння 1848 року в Європі впливають і на нього: Ібсен створює свою першу бунтарсько-романтичну п'єсу «Катіліна» (1849).

У 1850 році з метою вступити до університету митець переїздить до Кристіанії (сучасне Осло). У столиці він захопився політичним життям: викладав у недільній школі робітничого об'єднання, брав участь у демонстраціях протесту, співпрацював з робітничою газетою та журналом студентського товариства, був задіяний у створенні нового суспільно-літературного журналу «Андрімнер».

У цей час Г. Ібсен пише кілька п'єс, переважно в національно-романтичному дусі, і з кінця 1851 до 1857 року керує першим норвезьким національним театром, заснованим у Бергені й послідовно виступає за відродження національного мистецтва.

З часом драматурга запрошуюють очолити «Норвезький театр» у Кристіанії, і тут у першій половині 60-х років створюються і набувають сценічного втілення перші значні твори Ібсена. У той час у норвезькій літературі панувала так звана національна романтика, але Ібсен був переконаний, що не дріб'язкове копіювання сцен побуту робить письменника національним.

Ще 1857 року Ібсен так визначив своє творче завдання – зробити драму серйозною, змусити глядача мислити разом із автором і героями, перетворивши його на «співавтор драматурга». Прагнучи уникнути фальшивої романтичної піднесеності, письменник звернувся до історичного минулого своєї країни і створив дві п'єси: побудовану на матеріалі давніх саг драму «Воїни у Хельгеланді» (1857) і народно-

історична драма «Боротьба за престол» (1863). У віршованій п'єсі «Комедія любові» (1862) Ібсен уїдливо висміяв романтичні ілюзії.

Розчарування Ібсена в національній романтиці, що посилювалося наприкінці 50-х років, було пов'язане з його зневірою у всіх сферах норвезького суспільного життя. Для нього стає ненависним не лише дріб'язкове міщанське існування, але й брехливість піднесених фраз, демагогічні гасла, які проголошуються на сторінках газет і на народних зібраннях.

У 1858 р. Ібсен одружився та був дуже щасливий у шлюбі, але статус глави сімейства зобов'язував до пошуків додаткових джерел заробітку. Скромний прибуток директора театру ледве дозволяв зводити кінці з кінцями.

У 1864 р. Ібсен одержав від норвезького парламенту письменницьку пенсію і скористався нею, щоб виїхати на південь. Разом з родиною він оселився в Римі, потім перебрався до Трієста, жив у Дрездені й Мюнхені, звідки принагідно виїздив до Берліна, побував на відкритті Суецького каналу. Місцем постійного проживання драматурга став Мюнхен (південь Німеччини). На батьківщину Ібсен повернувся лише 1891 р., пробувши за кордоном майже 27 років. На той час його п'єси було перекладено всіма європейськими мовами [11].

В Італії драматург створив дві монументальні філософсько-символічні віршовані драми – «Бранд» (1865) і «Пер Гюнт» (1867), які знаменували його відмежування і прощання із романтизмом і поставили Ібсена на першу сходинку сучасної скандинавської літератури.

«Бранд». Герой драми – священик Бранд, подібно до гетевського Фауста, над усе прагне досягнути внутрішньої досконалості й духовної свободи. Заради цієї мети він жертвує особистим щастям, єдиним сином, коханою дружиною. Однак зрештою сміливий, безкомпромісний ідеалізм героя («усе або нічого») зіштовхується з боягузливим лицемірством духовної та світської влади. Покинутий усіма, але переконаний у своїй правоті Бранд гине серед вічних льодовиків у горах Норвегії.

Наступного року Ібсен надіслав на батьківщину п'єсу «Пер Гюнт» (1866). Цей твір зазвичай розглядають «у парі» з «Брандом» як два альтернативних трактування проблеми самовизначення й реалізації особистості. Головні герої п'єс цілковито протилежні один одному. Бранд – непохитний максималіст, готовий пожертвувати найдорожчим заради виконання високої місії. Пер Гюнт, безхарактерний і внутрішньо слабкий, охоче пристосовується до будь-яких умов.

Саме в «Пері Гюнті» Ібсен заявляє про свій розрив з національною романтикою. Фольклорні персонажі постають у п'єсі потворними й злостивими, селяни – жорстокими й грубими. Спочатку в Норвегії та

Данії «Пер Гюнт» був сприйнятий негативно, мало не як блюзнірство. Г. К. Андерсен, приміром, назвав його найгіршим із будь-коли прочитаних творів. Однак згодом ставлення до п'єси змінилося.

Творчі пошуки, філософські узагальнення і художні знахідки «Бранда» і «Пер Гюнта» стали підґрунтям для створення драми нового типу. Зовнішнім виявом цього є перехід від віршованої до прозової мови драматичних творів. У комедії «Союз молоді» (1868) письменник звертається до прямої політичної сатири. Ібсен передчуває і закликає прихід «революції духу», яка повинна оновити всі сфери людського існування. Свої роздуми Ібсен втілює у філософсько-історичній трилогії «Кесар і галілеєць» (1873) і в кількох великих поезіях.

Але переворот у суспільному житті не відбувається. Починається новий цикл мирного, зовні щасливого історичного розвитку – розквіт «класичного» буржуазного суспільства.

Упродовж 1870-х рр. світоглядна позиція та погляди на драматургію Г. Ібсена зазнали великих змін, підготувавши період «нової драми» у його творчості, який розпочинається 1877 р. виходом у світ «Стовпів суспільства». Починаючи з 1877 року, із драми «Стовпи суспільства», Ібсен створює дванадцять п'єс, у яких надзвичайна точність у зображенні реальних форм сучасного життя поєднується з глибоким проникненням у внутрішню його сутність і в душевний світ людей.

«Нова драма» Ібсена – справжня революція у світовій драматургії. Норвезький письменник одним із перших серед драматургів ХІХ ст. почав створювати п'єси піднімаючи проблеми, близькі сучасному глядачеві. Період «нової драми» Г. Ібсена охоплює 1877–1899 рр. П'єси драматурга зазвичай поділяють на три групи, по чотири в кожній.

Спочатку створюється серія з чотирьох п'єс, які умовно можна назвати соціально-критичними. Сюди відносять: «Стовпи суспільства» (1877), «Ляльковий дім» (1879), «Привиди» (1881), «Ворог народу» (1882). Ці твори вважаються найвищим досягненням реалізму в царині драматургії.

У них Г. Ібсен прискіпливо аналізує сучасне суспільство, доводячи, що воно під ілюзією прогресу й цивілізації приховує безліч вад. У них він розпочинає процес «переоцінки цінностей» і пошук нової людини.

Після цього з'являються дві філософсько-психологічні п'єси, у яких перше місце посідає проблема співвідношення між поклонанням людини і моральними зобов'язаннями щодо інших людей. Це «Дика качка» (1883) і «Росмерсхольм» (1886). В обох посилюються символічні мотиви. Далі драматург пише п'єси, які змальовують суперечливе духовне життя двох жінок: «Жінка з моря» (1888) та «Гедда Габлер» (1890). У 1891 р. Г. Ібсен повертається до Норвегії, де його вітають як живого класика.

Драматург пише серію з чотирьох п'єс, символічних за формою, де знову розглядає тему покликання, а також проблему моральної відповідальності індивіда перед іншими людьми: «Будівничий Сольнес» (1892), «Маленький Ейольф» (1894), «Йун Габріель Боркман» (1896), «Коли ми, мертві, прокидаємось» (1899).

Помер Г. Ібсен 23 травня 1906 р. після декількох років важкої хвороби. Така періодизація розвитку «нової драми» у творчості Г. Ібсена доводить, що він до кінця життя залишався суперечливим автором. Ібсен пережив еволюцію від романтизму до реалізму й модернізму. Незважаючи на помітне стилістичне розмаїття п'єс Ібсена, їм властива певна єдність поетики.

Ще за життя Ібсена його драматургія визнавалася новаторською. Із повним правом він був оголошений творцем аналітичних п'єс, які відроджували традиції античної драматургії. Композиційні принципи драм Ібсена пов'язувалися з побудовою «Царя Едіпа» Софокла. Уся дія цієї трагедії присвячена розкриттю таємниць – з'ясуванню подій, які колись відбулися. Поступове наближення до розкриття таємниць й створює сюжетну напругу п'єси, а остаточно її розкриття – розв'язку, яка визначає справжню передісторію головних персонажів і їхню подальшу долю.

У п'єсах Ібсена драматизм ситуації полягає в тому, що виявляється повна протилежність між видимістю життя і його справжньою природою. Розкриття показаного в п'єсі світу починається найчастіше вже в ході дії – в деталях, в окремих і, здавалося б, випадкових репліках, у кінці ж п'єси відбувається повний крах ілюзій і з'ясування істини.

«Нова драма» – художнє явище європейської драматургії кінця XIX – початку XX ст. «Нова драма» на зламі століть поставила в центрі уваги особистість, але не соціальну, а духовну, індивідуальність переживання й відчуття якої визначають загальну атмосферу епохи. Біля її витоків стояли Генрік Ібсен (Норвегія), Бернард Шоу (Велика Британія), Герхарт Гаупман (Німеччина), Моріс Метерлінк (Бельгія) та ін.

Драматурги намагалися показати «трагедію життя», а не «трагедію в житті», закликали до осмислення глибинної суті дійсності, звільнення людського духу, пошуку гармонії. Театр став «інтелектуальним», «дискусійним». На першому плані опинився внутрішній конфлікт, а не зовнішня дія. У «новій» драмі помітні ознаки модернізму: символізму, імпресіонізму, неоромантизму та ін.

Успіх п'єс Генріка Ібсена надихнув інших драматургів: Б. Шоу (Англія), Г. Й. Р. Гауптмана (Німеччина), Ю. А. Стріндберга (Швеція), М. Метерлінка (Бельгія), Е. Золя (Франція). Новим на сценах театрів

був показ картин повсякденного життя, розкриття його злободенних соціальних і моральних проблем. Перед глядачами постали звичайні для них картини побуту банкірів, комерсантів, адвокатів і навіть робітників, злидарів. Автори порушували нові проблеми, наприклад жіноче питання. Посилився критичний, викривальний пафос п'єс.

Наприкінці XIX – на початку XX ст. змінюється статус драми, вона перестає бути тільки джерелом насолоди й розваги для публіки. Драматурги-новатори роблять драму серйозним жанром, що вимагає розумових і творчих зусиль. Сучасний театр, за словами шведського драматурга Августа Стріндберга, тяжіє до повсякденного життя, до строгості виразних засобів й інтимного спілкування з публікою. Як зазначає українська літературознавиця Кіра Шахова, *«нова драма вимагала докорінної перебудови застарілої театральної системи, іншої акторської гри, іншого розуміння завдань режисури, інших декорацій, одне слово – нової мови театру»*.

Для «нової драми» характерні такі ознаки.

1. *Актуальна проблематика.* «Нова драма» порушує важливі соціальні, морально-етичні проблеми, часто такі, що у звичайному житті приховувались або замовчувались.

2. *Новий тип драматичного конфлікту.* В основі «нової драми» не протистояння характерів, як це було у традиційній драмі, а внутрішній світ особистості, її переживання й відчуття. Рушієм сюжету виступають не дія та інтрига, а психологічні колізії, зіткнення поглядів, ідей.

3. *Аналітична композиція драми.* Новий тип драматичного конфлікту породив й особливу композицію драми. Її аналітична композиція полягає в послідовному розкритті таємниць і внутрішньої нестабільності персонажа, що приховуються за зовні щасливою оболонкою зображуваної дійсності. Зав'язкою дії, зазвичай, є подія, що відбулася ще до початку п'єси, а змістом самої драми стає аналіз причин такої події.

4. *Широке використання підтексту.* Прихований зміст драматичних реплік, вчинків персонажів стає важливішим за їхнє пряме значення. Таким чином, у тексті «нової драми» існують ніби два плани: перший – те, що говорять персонажі, другий – те, що відбувається.

5. *Збільшення значення ремарок і пауз.* Особливу роль у «новій драмі» відіграють ремарки й паузи, які з допоміжних засобів традиційної драми перетворюються на основний елемент тексту. Вони визначають ключові елементи в розвитку сценічної дії та формують підтекст. Мова п'єси набуває глибокого символічного змісту.

6. *Відкритий фінал.* Так, Г. Ібсен зазначав, що «п'єса не закінчується з падінням завіси ... – справжній фінал – за її межами; письменник позначив напрям, у якому необхідно шукати цей фінал, потім – справа кожного читача самостійно дійти до фіналу ...».

7. *Зміни у сценографії*. Декорації та костюми персонажів «нової драми» деталізовані, імітують справжні; гра акторів стає природнішою та наближеною до реального життя; суттєво підвищується значення режисера [11].

Новаторські ідеї Генріка Ібсена були настільки популярними, що навіть з'явився термін «ібсенізм», тобто *наслідування ідей драматургії Ібсена*. Одним з натхненних прихильників «нової драми» Ібсена був Бернард Шоу. Своє осмислення того нового, що увійшло до світової літератури разом із драматургією Ібсена, Шоу виклав у книзі «Квінтесенція Ібсенізму» (1881).

Отже, «нова драма» кін. XIX, поч. XX ст. звернула увагу на особистість не як на типового представника соціального прошарку, а як на індивідуальність, духовне життя якої визначає загальну атмосферу епохи. Зовнішня дія поступилася місцем внутрішнім конфліктам. Зникає чіткий поділ драматичних творів на комедію, трагедію та драму. Героями драматичних творів стають люди різних соціальних прошарків, мова персонажів стає більш демократичною. Фінал зазвичай відкритий, є своєрідним запрошенням до дискусії.

«Ляльковий дім» – *найпопулярніша п'єса Г. Ібсена*. Найпопулярнішою п'єсою Ібсена став *«Ляльковий дім»* (1879). У соціально-психологічній драмі Ібсена важливу роль відіграє символіка. Символічною є і назва п'єси. Маленька жінка постає проти суспільства, не бажаючи бути лялькою в ляльковому домі. Драма *«Ляльковий дім»* мала ще й іншу назву – «Нора». У центрі уваги драматурга Ібсена – Нора, дружина адвоката Хельмера.

Дія починається із зображення ілюзії щастя і закінчується його поразкою. Події розгортаються протягом трьох днів. *«Ляльковий дім»* – це розповідь про сім'ю, про людей, які прожили разом багато років, але так і не зуміли стати щасливими – класичний зразок соціально-психологічної драми.

Тема – духовне пробудження людини, її прагнення до вільного прояву себе як особистості; становище жінки в суспільстві. Сучасники сприйняли драму як маніфест фемінізму.

Проблематика *«Лялькового дому»* не вичерпується «жіночим питанням»: йдеться про свободу людської особистості взагалі; піднімається проблема моральної відповідальності людини за свій вибір і за інших людей; «втрати ілюзій» під впливом обставин; істинних і фальшивих ідеалів і цінностей; проблема жіночої емансипації.

У п'єсі компрометується не так «чоловічий світ», скільки суспільство 1870-х років, його норми і установки, мертві закони буржуазного світу.

Конфлікт – соціальний – зіткнення природних людських прагнень з нелюдськими, застиглими догмами суспільства; сюжетний – таємниця і «кримінальний» учинок Нори як несвідомий виклик буржуазному життєустрою, його законам; психологічний – «пробудження» і духовна боротьба Нори, її бажання по-справжньому розібратися в житті, усвідомити себе як особистість.

Композиція п'єси «Ляльковий дім» має аналітичний характер. Аналітизм її полягає в тому, що твір розпочинається показом зовнішньої ілюзії щастя, а закінчується катастрофою.

Драматург доводить, що злагода, комфорт, у яких живуть його персонажі, а також, на перший погляд, доброзичливі взаємини між ними є оманною. У такий спосіб він розкриває суперечності сучасного йому світу. Драму Г. Ібсена називають не тільки аналітичною, але й інтелектуально-аналітичною, бо вона завершується інтелектуальним осмисленням персонажами власного життя.

Кнут Гамсун. Життя та творчість. В одній норвезькій книзі про Гамсуна є його своєрідний портрет. Там зображений березовий гай. І на кожному стовбурі, в овалах, що залишилися на місці засохлих і відмерлих гілок, – обличчя Гамсуна. Він – частина цього гаю, частина самої природи.

На початку творчого шляху художник в статті «Про неусвідомлене духовне життя» (1890) подав нове розуміння людської психології. Він заявив, що його завданням є не зображення людських типів, а відтворення гранично індивідуальних відчуттів людини, котра народжена не якимось соціальним прошарком суспільства, а масою розрізнених і різнорідних вражень, які іноді різко суперечать одне одному. Гамсун стверджував, що створює людський характер, який підпорядковується внутрішнім, іноді – фізіологічним, імпульсам. У поведінці його персонажів важливу роль відіграють «скарга кісток ніг»; при цьому він уточнював – «трубчастих кісток ніг». Не будемо думати, що він дійсно так вибірково ставився до «поведінки» тих чи інших кісток: для Гамсуна важливим був не тільки психічний стан, а й фізіологічні відчуття, які разом керують настроєм і навіть думками та вчинками людей. У нього наприкінці XIX ст. з'явилися настільки незвичні персонажі, настільки незвичні типи психології, що не враховувати його відкриттів уже не могла література наступних років. Про Гамсуна його молодший сучасник із Франції А. Жід, котрий створив новий тип психологічного роману XX ст., у передмові до перекладу французькою мовою роману Гамсуна «Голод» писав: «*Перед «Голодом» я мав право думати, що до сьогоднішнього дня нічого не було сказано і що людину потрібно відкривати*» [7]. «Голод» подав складну психологію, часто –

психологію несвідомого. Приховані спонуки, неоднозначні імпульси, дивні рішення та вчинки, які не завжди можна пояснити строго логічно, стали характерними рисами гамсунівських персонажів.

Починав він зовсім не сенсаційно. Народився майбутній письменник на півночі Норвегії в сім'ї сільського кравця. Він згадував про радощі і турботи свого дитинства, коли йому, як і багатьом його одноліткам, доводилось випасати худобу («По казковій країні»). Тут і прості турботи селянина, і вміння бачити прекрасне, милуватися красою неба, радіти найпримітивнішим відчуттям. Усе це потім з'явиться ще не раз в оповіданнях і романах Гамсуна. Однак перші спроби в царині художньої творчості успіху йому не принесли. У 1877–1878 рр. він видав першу збірку віршів і перші оповідання. У віршах відчувався вплив Г. Ібсена, а оповідання змушували згадати повість Б. Бйорнсона «Сюньове Сульбаккен». Навчатися Гамсуну довелось в основному на чоботаря. Не здобувши визнання на батьківщині як письменник, Гамсун декілька років провів в Америці, навідуючись іноді в Норвегію. Він працював водієм конки, робочим у преріях на фермах, але завжди намагався триматися поблизу тих норвежців, котрі цікавилися літературою. Світогляд Гамсуна все ширшав. Його цікавили і норвезькі, і французькі прозаїки та поети. В Америці Гамсун особисто познайомився з Марком Твенем і вчився у нього особливо обережного ставлення до слова, іронічному і сатиричному зображенню світу і людини. До кінця 80-х рр. Гамсун сформувався як оригінальний письменник із власною естетичною програмою, що відобразилася у трьох доповідях 1891 р. – «Норвезька література», «Психологічна література» і «Модна література», де він протиставив своє бачення мистецтва тим законам, які були вироблені в 70–80 рр. [11].

У першій доповіді Гамсун піддав переоцінці норвезьку літературу попереднього періоду, перш за все «чотирьох великих» – Б. Бйорнсона, А. Х'єлланна, Г. Ібсена і Ю. Лі – останнього меншою мірою, бо він, на думку Гамсуна, створював досконаліші в психологічному розумінні характери. Ця література, як вважав Гамсун, розвивалася під сильним впливом В. Гюго й Е. Золя, яка тут трактувалася як звернення до соціальних проблем. *«Вона за своєю сутністю матеріалістична, оскільки змальовує суспільство, – писав він, – вона більше цікавиться звичаями, аніж людьми, суспільними питаннями, а не душею», зображує «найзагальніше у людини», але цим загальним є «душа, яка для наших авторів є майже невідомою країною».* Гамсун не заперечує необхідності суспільного змісту літературного твору й образу, але він за те, щоб індивідуальне, неповторне в образі, його глибинна психологія були поставлені на перше місце. Найменше такого психологізму Гамсун знаходить в Г. Ібсена, котрий зображує «найпростішу психоло-

гію характерів». Вони настільки «непохитні» у нього, що з ними не може трапитися нічого випадкового – вони позбавлені нюансів. Особливе враження справила на нього в цей час книга Е. Хартмана «Психологія позасвідомого» (1871), статті і твори шведа А. Стріндберга. Через Стріндберга він познайомився з працями філософа-містика Е. Сведенборга. Стріндбергівське сприйняття жіночого характеру також справило помітний вплив на жіночі персонажі Гамсуна. Прикладом психологічної літератури Гамсуну слугувала література Франції 80–90-х рр., – зокрема література натуралізму, який Гамсун сприймав в основному у зв'язку з руссоїстськими мотивами, зі сприйняттям людини як частини природи.

У статті «Психологічна література» Гамсун виклав свою позицію детальніше: *«Автор не є частиною загального, яким би він повинен бути, якщо б він міг бути об'єктивним, автор – неповторна індивідуальність, суб'єкт, котрий дивиться тільки своїми очима, суб'єкт, який відчуває тільки власним серцем, – і найбільші письменники Землі не були б великими, якби створювали об'єктивну поезію, але вони якраз писали прекрасно, пристрасно, по-своєму. Я хочу створювати своїх людей, як я відчуваю їх, а не як передбачає позитивізм; я хочу змушувати мого героя сміятися тоді, коли освічені люди гадають, що він повинен плакати»* [7].

У підсумку в Гамсуна виявляються дві сфери існування людини: міська цивілізація, яка занпащає її, і природа – основна умова життя кожної справжньої особистості. Нова концепція особистості, відображена у статтях, була вперше втілена в романі «Голод» (1890), який вийшов друком у Данії, де зразу ж привернув особливу увагу. Норвежці поставилися до роману спочатку доволі байдуже, тільки пізніше Гамсун став національною гордістю країни.

Сам Гамсун називав «Голод» не романом, а серією аналізів. Його визначення здається правильнішим, оскільки звичного романного сюжету у творі немає. Гамсун пропонує нам розповідь людини, котра здобула якусь освіту письменника-початківця. Твір частково автобіографічний. Герой, якого автор не називає, опинився у матеріальній скруті: у нього немає грошей на харчування, він не може купити собі новий одяг, йому нічим заплатити за квартиру. Ланцюг принижень злидненого інтелігента – ось зовнішній бік цього твору. Форма твору – зовсім новий тип психологічного дослідження гранично індивідуальної особистості та її миттєвих імпульсів – стає справжнім змістом книги.

На перших сторінках роману Гамсун детально описує дрібниці, які, здається, зовсім не мають значення: чим обклеєна стіна біля дверей, що герой бачить із вікна тощо. Усі ці деталі передають стан героя,

різноманітність вражень, їхню миттєвість, хаотичність думок людини, котра, як поступово стає зрозумілим, систематично голодує.

Своєрідна зав'язка роману: героєві вдалося закласти свій жилет, він поїв, але виявив, що разом із жилетом віддав єдиний недогризок олівця, тому йому нічим написати задуману статтю, за котру йому б заплатили 10 крон; він хоче повернутися до лихваря і забрати назад свій олівець, по дорозі зустрічає дівчину, хоче привернути її увагу найнеординарнішим чином і називає її про себе дивним іменем Ілаялі.

Але автор не тільки зображує химерні дії свого героя, а й змушує його аналізувати своє становище та свої вчинки. При цьому постійно звертає увагу читача на те, що це дії людини, котра постійно голодує. Дійсно, створюється враження, що автор передає «скарги кісток ніг» свого героя.

У «Голоді» поєднуються, здавалось би, зовсім непоєднувані речі: творче натхнення та буденні турботи про те, скільки можна отримати за свій черговий шедевр, мрії про зустріч із Ілаялі та роздуми про те, як від голоду починає випадати волосся. Автор пильно стежить за своїм героєм і зазначає, як змінюється його сприйняття світу, як прогресує його нервозність під впливом голоду, руйнуються уявлення про чесність. Новий етап пов'язаний із тим, що голодний герой позбувся притулку, він ночує просто неба – в лісі або в парку, якщо його не проганяє поліцейський. Муки голоду спотворюють свідомість героя, безглузді реакції та вчинки досягають апогею тоді, коли у напівзабутті від голоду він кусає власний палець, щоби хоч щось відчутти в роті. Смак крові повертає йому свідомість. Людина, яка вкрала чужі гроші, вигнана із квартири за несплату, замучена постійними приниженнями, герой, хоча він уже не хлопчина, наймається на корабель юнгою і відпливає в Англію. Роман «Голод» зробив Гамсуна одним із перших письменників не тільки Норвегії, а й Європи. Гамсун знайшов свого героя – це напівінтелігент, котрий пориває з цивілізацією, що руйнує особистість. Створений автором персонаж, дещо змінюючись, з'являтиметься тепер у всіх його творах [7].

Найскладнішим із них став Нагель в «Містеріях» (1892). Якщо героя «Голоду» можна було б звинуватити у дивакуватості, що часто спричинена граничним виснаженням, то Нагель дивний за своєю природою. Людина добра, котра тонко відчуває, здатна на сильне кохання (а здатність любити стає обов'язковою властивістю героя Гамсуна, як і у романтиків), вона безмірно страждає від міщанської обмеженості інтересів, грубості, обману та пліток, що панують у маленькому містечку, куди її закидає доля. Скалічений брехливим суспільством, Нагель сам живе ніби подвійним життям: одне, справжнє, – глибоко приховане, не зовсім зрозуміле йому самому, а друге, зовнішнє, постійно

дивує навколишніх людей. Ще дивнішим він видається через те, що сам іноді поширює про себе небилиці.

Хрестоматійною стала історія про те, як Нагель приїхав у містечко із футляром від скрипки, в якому, за його власними словами, тримає брудну білизну. Все містечко дивується з цієї химери. При цьому він неодноразово повторює, що грати на скрипці не вміє. Але якось йому до рук потрапляє чужа скрипка. Він наструє її, і всі присутні зачаровані його виконанням. Потім він сам руйнує зачарування, стверджуючи, що фальшивив, грав нечітко і т. п. Автор вводить в роман політичні дискусії, де перепадає К. Марксу та всім соціалістам, суперечки про літературу, в яких Нагель показує себе прихильником Г. де Мопассана й А. Мюссе, особливо поціновує, як і сам Гамсун, Б. Бйорнсона, але нападає, знову як автор, на Г. Ібсена, котрий начебто «не може відрізнити дешевого резонерства від справжньої думки». Деякі літературознавці стверджують, що Нагель втілює у собі риси улюбленого шведського письменника А. Стріндберга.

Міркування Нагеля про літературу та письменників сам Гамсун повторить ще не раз і особливо – в нарисах «У казковій країні». Лише кохання до юної Дагні могло б ошчасливити Нагеля, але, заручена з іншим, дівчина вагається, і кохання героя спричинює нові страждання, які, як завжди у нього, проявляються навдивовижу химерно. Із міста, де всі для нього чужі, він рветься в ліс, до моря, але відчуття абсурдності життя посилюється, доводячи Нагеля до самогубства. Це зайва у світі людина, оскільки її душевна організація тонша та складніша, ніж в інших.

Ірраціональність, притаманна «Містеріям» і «Голоду», не менш помітна в романі «Пан» (1894), де лейтенант Глан постає як найбільш характерний персонаж раннього Гамсуна. Він відчуває себе сином лісу, може відчутти настрій сірого каміння поблизу свого житла, підводний камінь у морі в нього на очах оживає і пирхає. наче напівбог. Глану видається, що в лісі він бачить самого бога природи Пана, котрий близький йому, оскільки Глан поєднує своє життя з ритмом життя природи. Він і кохає як син природи, віддаючись своєму почуттю безмежно і не роздумуючи. Гамсун помістив героя у реальний світ, де природності немає місця, і тому його кохання до Едварди – жінки, по-гамсунівськи зламаной цивілізацією, егоїстичної, двоїстої, марнославної, котра прагне панувати і водночас бути щасливою, переростає у ряд випробувань і принижень, яких він не позбувається до кінця свого життя, хоча намагається самому собі довести, що забув Едварду. Кохання героїв Гамсуна не можна назвати світлим почуттям. Воно завжди поєднується зі стражданням, внутрішнім самокатуванням

і бажанням мучити коханого. Це пристрасть-поєдинок, і в цьому прослідковується концепція А. Стріндберга.

Міщани – «каторжани багатства», за термінологією Гамсуна, – стали героями романів «Редактор Люнге» (1893) і «Новина» (1893). Втративши природне начало, герої втратили вроджену моральність, здатність глибоко та щиро кохати, кар'єру вони ладні робити будь-якою ціною. Із цими творами ідейно пов'язана і драматична трилогія про Івара Карено («Біля брами царства», 1895; «Гра життя», 1896; «Вечірня зоря», 1898), де впродовж кількох десятиліть, у міру того як герой старіє, виявляється його духовна та моральна нікчемність. Карено виявляється не бунтівником, яким він хотів здаватися замолоду, а боягузливим та слабкодушним героєм компромісу, готовим пристати до того, хто йому більше платить. На думку Гамсуна, це шлях більшості тогочасних юнаків, котрих лише фізична активність ранньої молодості робить схожими на бунтівників. Символіка трилогії посилює авторську критику, поглиблює проблематику.

Наприкінці 90-х років у творчості Гамсуна, котрий уже здобув світову славу, відбулися зміни. Бунт проти суспільства поступився місцем роздумам про його суть і, перш за все, про складність людської особистості та її життєвих шляхів. Так з'явився роман «Вікторія» (1898) – трагічна і водночас поетична історія кохання спочатку бідного хлопчика, а потім талановитого письменника до дочки власника маєтку, котра змогла вивищитися над соціальними забобонами, але котрій не вдалося захистити своє кохання.

Сумними роздумами переповнені романи «Під осінніми зорями» (1906) і «Мандрівник грає під сурдинку» (1909). Старіючий письменник, схожий на героя «Вікторії», покидає непривітне місто і йде восени до природи, до людей праці. Назва твору символічна: мається на увазі осінь життя, а її звуки та думки тихіші, ніж у часи юності.

Драматична поема «Чепець Венд» (іноді – «Мункен Венд», 1902) – один із найпоетичніших і найтрагічніших творів Гамсуна. У ньому письменник оспівав красу та трагічність кохання-страждання, кохання-жорстокості. Гамсун увів образ ченця Венда, котрий уособлює єдність людини з природою, котрий відчуває у собі вовчу кров. «Завив у мені мій вовк», – не раз скаже він. Його кохання до служниці Ізеліні Бліс зостанеться на все життя. Це кохання вміщує в собі не тільки готовність вчинити злочин заради того, щоб у коханої були теплі черевики, а й помсту їй, котра стала дружиною нікчеми. Не менш страшне й кохання Ізеліні, котра не може вибачити вже немолодому Вендові його ворожості до неї.

У 1898 р. Гамсун побував у Фінляндії, Персії та Туреччині, в результаті чого з'явилися його нариси-спогади. Кавказькими вражен-

нями нав'язна його неоромантична драма «Цариця Тамара» (1903), де на фоні екзотичної природи і пишних килимів та одягу Сходу розігрується любовна драма цариці Тамари і її чоловіка Георгія. До драми автор звернеться ще раз, хоча й не любив цього жанру через однозначність характерів. «У життя в лабетах» (1910) – найсценічніший з-поміж його творів зі значним мелодраматичним елементом. Повсякденність тільки посилює відчуття близької загибелі, розгубленість героїв, котрі усвідомлюють, що «плетуться до ешафоту».

Романи «Діти століття» (1913) і «Містечко Сегельфос» (1915), як і більш ранні «Беноні» (1908) і «Троянда» (1908), відтворюють буденне життя з його стражданнями, розпадом патріархальних зв'язків, з усе більшим тиском нових відносин. Події Першої світової війни приголомшили письменника своєю абсурдною жорстокістю. У результаті з'явився роман «Соки землі» (1917), де він знову звернувся до свого улюбленого героя – людини, пов'язаної з природою, з працею на землі. Тільки тепер це не інтелігент, а звичайний селянин. Руйнуванням війни Гамсун протиставляє творення, торжеству смерті – перемогу життя. Проте і в цьому романі, за який він отримав Нобелівську премію (1920), звучить думка про те, що відхід від природного життя таїть у собі моральну загибель.

Повоєнний світ навіює Гамсуну все більший скептицизм, він усе частіше пише про міських жителів, життя котрих завжди викликало в нього, у кращому випадку, сумнів. Дріб'язковість інтересів, які зводяться до пліток біля колодязя, стала змістом роману «Жінки біля колодязя» (1920). Розгубленість людини в нових, незрозумілих навіть самому авторові умовах після світової війни проявилася в «Останній главі» (1923), де Гамсун повернувся до своєї звичної теми бродяг і бродяжництва, стверджуючи, що «всі ми – волоцюги на землі», і змалювавши безпритульність людини, приреченість сучасного суспільства, відірваного від «соків землі» [6]. У цьому творі Гамсун в символічній формі – в умовах санаторію «Торахус» – звів найрізноманітніших людей. Уся розповідь, виписана у притаманній Гамсуну тонкій сатиричній манері, пронизана приреченістю.

Останній роман Гамсуна «Коло замикається» (1936) має ще похмуріший характер: автор не вірить більше у прогрес, а його герой, втративши уявлення про моральність, остаточно деградує. Останній твір Гамсуна – нариси «На зарослих стежках» (1949). Трагізм книги накопичувався впродовж попередніх десятиліть. Гамсун мріяв про відновлення колишньої величі скандинавів. Саме це й спричинило те, що він повірив у демагогічні виступи одного зі своїх сучасників і пов'язав себе з ідеологією фашизму. У промовах А. Гітлера він угледів

надію на вивищення нордичних рас, і норвежців зокрема. Коли фашистська армія окупувала Норвегію, він закликав підтримувати покірний окупантам уряд. Проте вже у 1943 р. Гамсун зрозумів, що він помилявся. Після перемоги над фашизмом норвежці судили того, хто раніше був їхньою національною гордістю. У книжці «На зарослих стежках» Гамсун, розмірковує над своїми трагічними помилками. Він не міг до кінця визнати свою провину перед народом, оскільки мріяв із допомогою німців відродити його колишню славу. Він ніколи не любив визнавати свої помилки і просити за них вибачення.

Помер Гамсун у своєму маєтку Норнхольм, який купив у 1918 р. й особливо любив. У Норвегії його повоєнні видання почали з'являтися лише з 1962 р. Гамсуна пробачили як письменника, але не як громадського діяча [11].

Контрольні питання

1. Назвіть історичні передумови розвитку норвезької літератури XX ст.
2. Хто вважається батьком «нової драми»?
3. Дайте визначення терміну «нова драма». Схарактеризуйте особливості «нової драми».
4. Які факти з життя Г. Ібсена вам найбільше сподобались і запам'ятались?
5. З якою п'єсою Г. Ібсен дебютував на сцені?
6. Чому Г. Ібсен назвав драму «Ляльковий дім»? Розкрийте глибокий зміст цього символу.
7. Особливості творчих поглядів в К. Гамсуна?
8. Яку літературу К. Гамсун вважав для себе зразковою?
9. Назвіть основні твори К. Гамсуна та їх окресліть їх проблематику?

Лекція 12

Австрійська література ХХ ст. Р.-М. Рільке, П. Целан, Ф. Кафка

- Р.-М. Рільке як представник модерністської поезії
- Життя і творчість П. Целана
- Життя екзистенціаліста Франца Кафки
- Творчість Франца Кафки, як літературний феномен ХХ ст.
- «Перевтілення» Франца Кафки – автобіографізм та художня вигадка

Р.-М. Рільке як представник модерністської поезії. Двадцять століття принесло людству не лише зло й найбільші земні трагедії, але й спонукало до пошуку шляхів до втраченої гармонії, до позитивних цінностей. Яскравий приклад такого пошуку – творчість австрійського поета Р. М. Рільке.

Поезія Рільке, що відкрила новий етап у розвитку поезії європейської, увібрала в себе всі етапи складного шляху естетичних пошуків митця – від неоромантизму та імпресіонізму через заглиблений у філософські та релігійні роздуми символізм до «нової речевості» (стилю, що тяжіє до конкретності зображення і прийшов на зміну експресіоністському пафосу та схематизму). На творчість Рільке глибоко вплинули живопис, скульптура, архітектура та музика.

Райнер Марія Рільке народився 1875 року в Празі. Дитинство та юність поета були затьмарені перебуванням в австрійській військовій школі (1886–1891), про яку він все життя згадував зі страхом і відразою. У 1895 році поет вступив на філологічний факультет Празького університету, а пізніше слухав лекції з філології і мистецтвознавства в Мюнхені й Берліні.

Основою і вихідним пунктом поетичної еволюції Рільке була німецька класична література. Разом з тим, він активно засвоював і синтезував досвід романських і слов'янських культур. Звідси його спроби творити французькою і російською мовами.

Писати вірші Рільке почав рано, і вже 1894 року вийшла його перша збірка «Життя і пісні». Наприкінці XIX століття з'являються наступні книжки поета: «Вінчаний снами» (1896), «Свят-вечір» (1898) і «Мені на свято» (1900). Ранній Рільке – переважно неоромантик та імпресіоніст. У його віршах відтворюються основні мотиви романтичної поезії першої половини XIX століття – самотності, природи й кохання.

Ранні вірші Рільке – це, як правило, затьмарені сумом короткі імпресіоністичні замальовки з раптовою зміною образів, грою світла й тіні. Соціальну дійсність, що час від часу проглядається в ранніх творах, Рільке сприймає узагальнено-романтично. Втіленням незрозумілої, але кричущої несправедливості життя найчастіше є місто – зловісно-похмуре, майже мертво. Для Рільке сучасне місто з його засиллям «мертвих речей», різкими контрастами багатства й бідності – незрозуміла аномалія, нагромадження абсурду й страждань, злочин проти гармонії й краси. Свободу дихання вірш Рільке знаходив поза міською метушнею, в тихому спокої передмістя з його садками, струмками, луками, лісами й перелісками.

Становлення Рільке-поета завершується на рубежі XX століття, його творчу зрілість засвідчують дві знамениті збірки – «Книга годин» (1901–1905) і «Книга картин» (1902, 1906) [18].

Після Києва розпочалося майже двомісячне паломництво Рільке по Україні й по Волзі – знайомство з народною, «глибинною Руссю», її особливим світовідчуттям, яке вабило поета обіцянкою подолати «механічність життя» і відчуженість людини. Вирушивши Дніпром «в край чудової України», він пливе до Кременчука, а потім поїздом їде до Полтави. Звідти – до навколишніх сіл, щоб «природу і людей зблизька побачити». Ці враження відбилися у віршах «В оцім селі стоїть останній дім ...», «Карл XII, король шведський, мчить по Україні», де бачимо характерне для Рільке сприйняття українського пейзажу «під знаком вічності», на тлі безмежного часу та простору. Останнім етапом українських мандрів поета був Харків, звідки він повернув на Волгу [18].

З глибоким інтересом і любов'ю вивчав поет «давні церкви й собори, в яких багато старих картин і дорогоцінних реліквій» [18]. Києво-Печерська лавра згадується в «Книзі годин» у колі безсмертних творинь людства – Венеції, Рима, Флоренції, Пізи й Троїце-Сергієвої лаври. У свідомості поета знову й знову постає образ церкви («церкви десь на сході»), який у поезії «Ти монастир Господніх ран» чітко прибирає форму Києво-Печерської лаври:

Рільке написав також два оповідання з українського побуту – «Як старий Тимофій умирав співаючи» та «Пісня про Правду» (1900). Персонажів цих оповідань ріднить любов до народної української пісні –

швець Петро і старий Тимофій дбають, щоб пісня, в якій живе душа народу, не змерла. Приваблювала Рільке й постать Т. Шевченка. Поет познайомився з творами Кобзаря в російських перекладах, а під час мандрів Україною відвідав його могилу в Каневі.

У цілому ж подорожі 1899 та 1900 років стали для Рільке важливим кроком у пізнанні слов'янського світу, в освоєнні його духовних і культурних цінностей. Саме зустріч з Україною стала для Рільке тим поштовхом, який пробудив у ньому нове відчуття природи, реального світу. Він відчув себе причетним до глибинних джерел буття, могутніх витоків стихійних творчих сил природи. Це та сама «жадоба реального», котра знайшла вираження в подальшій творчості поета. Суть митця – в нерозривному, повному й органічному зв'язку зі світом і речами, – проголошує Рільке у вірші «Смерть поета»: *«Ті люди, що живим поета знали, / не відали, яким єдиним він / зі світом був: його лицем ставали / ці води, гори, ниви цих долин»* [18].

Нове світовідчуження Рільке, яке він вважав «дарунком Русі», знайшло своє поетичне вираження у «Книзі годин» (1901–1905), яка складається з трьох циклів – «Книги чернечого життя», «Книги прощ» та «Книги убозтва і смерті». Вона написана від імені «київського ченця» як його молитовне звернення до Бога.

Поет уже не тікає від суспільства, від міста в природу – він іде туди свідомо, він природу «обожнює», у ній відкриває істину. Власне «я» відчувається поетом як органічна частка живого космосу, що перебуває у вічному становленні. «Бог» Рільке – це життя, що пульсує в речах та істотах. Божество стає для поета символом, яким позначається цілісність світу, неосяжність природи, нескінченність людської душі – і ліричне висловлювання стає по-справжньому філософським. Напружені пошуки Бога («Тебе знаходжу всюди і в усьому...»), відчуття неподільної єдності з ним пронизує поетичні рядки: *«Згаси мій зір – я все ж тебе знайду, / Замкни мій слух – я все ж тебе почую, / я і без ніг до тебе домандрую, / без уст тобі обітницю складу»* [18].

Ліричне дійство третього циклу «Книги годин» – «Книги про убозтво і смерть» відбувається в Парижі, який уособлює буржуазну цивілізацію з її відчуженістю і дегуманізацією життя, але й цей світ, сповнений контрастів, виступає об'єктом болісних переживань ліричного героя.

«Книга годин» сповнена витонченої музикальності, що нагадує наймелодійніші вірші П. Верлена. Рільке вдається до різних систем римування, створює своєрідні музикально-поетичні періоди, наповнює вірші алітераціями й асонансами. Та якщо поезія П. Верлена подібна до камерної музики, то «Книга годин» – це справжня симфонія зі складним філософсько-ліричним змістом.

У збірці «Книга картин» (1902, 1906) твори за тематикою і за стилем виразно поділяються на кілька груп. У деяких віршах «Книги картин» – «Той, що споглядає», «Той, що читає», «Про фонтани» – єдиною достойною формою людської діяльності оголошено акт споглядання, в якому досягається найвища реальність – стан гармонії. Рільке і тут намагається повернути сучасникам почуття спільності, єдності світу: *«Коли від книги очі відведу я, – / Як рідне й знане, все навкруг сприйму, / Бо й зовні – те, що у мені існує / І тут, і там немає меж всьому»* [18].

Після «Книги картин» Рільке здобув визначення «поета споглядання». Але це споглядання не пасивне, у ньому – напружені філософські роздуми, пошуки безпомилкового погляду на речі.

Рільке можна назвати і «поетом самотності». Розрізненість людей, взаємна непроникність їхніх внутрішніх світів – усе це тяжіло над поетом і спричиняло йому біль. Печаль, елегійний сум, відчай – такою є палітра віршів Рільке «про самотність».

У «Книзі годин» та «Книзі картин» органічно поєднуються елементи різних поетичних стилів: французького символізму, «віденського» імпресіонізму, неоромантизму. Стилістичне розмаїття було ознакою інтенсивної внутрішньої боротьби, творчих пошуків, намагання віднайти у віршах ті духовні цінності, які могли б протистояти бездуховності суспільних відносин.

Ще на межі ХХ ст. в Рільке виникає напружений інтерес до художнього пізнання і відтворення реального світу. Його «жадоба реального» знайшла стримане й концентроване вираження в книзі «Нові поезії» (1907–1908), яка вирізняється одухотвореною предметністю образів, витонченою і динамічною пластичністю мови.

Першорядну роль у цьому відіграло зближення Рільке з французьким скульптором О. Роденом, яке відбулося 1902 року в Парижі. Рільке деякий час навіть був секретарем цього видатного митця. Роден для поета був взірцем пластичного виявлення життя в матеріальних об'єктах і формах. Жити – це значить бачити світ у художніх образах. Цю ідею поет обґрунтував у монографії про Огюста Родена. Не випадково для Рільке, лірика, співака «мінливих» душевних настроїв, ідеалом пластичної довершеності став саме Роден – скульптор, який прагнув подолати споконвічну статичність цього мистецтва. Скульптурні твори Родена – майже завжди образи боротьби з нерухомістю, вони на наших очах немовби вивільняються з кам'яних пут.

Великого значення набув для поета і живопис П. Сезанна, який він відкрив для себе трохи згодом. Сезанн прагнув малювати не тільки ту природу, яку ми бачимо, але й ту, яку ми пізнаємо розумом, створювати синтетичний образ предмета й всієї природи, що безпосе-

редньо не відкривається нашому окові. Інтенсивне відчуття живої сили світу речей проймає полотна Сезанна, і цим вони особливо приваблювали Рільке.

За часів «Нових поезій» вірш Рільке стає спокійним і стриманим, майже суворим. З'являються монументальні, вагомі образи (у них відчувається і стримана сила скульптур Родена, і «рече-вість» полотен Сезанна). Своім словом поет ніби вступає у змагання з майстрами пензля і різця. Рільке створює «поезії-речі», котрі виявляють «внутрішнє життя» реалій предметно-чуттєвого світу. Це своєрідні гімни людській здатності вмістити в душу всю безмежність Всесвіту.

Поет для Рільке в цей період – творець «речей мистецтва», такий самий, як ювелір, скульптор, живописець. Про це виразно свідчать численні вірші збірки «Нові поезії», такі як «Портал», «Пантера», «Фламінго», «Іспанська танцівниця». Тонку майстерність виявляє Рільке, фіксуючи рух в об'єктах, що сприймаються оком як нерухомі.

Наприклад, в поезії «Ваза троянд» так передано рух пелюсток: *«Троянди можуть рухатись. Поглянь: / в їх рухах кут одхилення малий, – / отож троянд не видно, лиш струмує / проміння світла нарізно від них»* [18].

Сюжетами «Нових поезій» не обов'язково виступають тільки речі, – серед них багато й таких, що змальовують людей, тварин і навіть міфологічні чи історичні події.

«Орфей, Еввідіка, Гермес» (1904). Цей твір із першої частини «Нових поезій» є яскравим прикладом використання і переосмислення Рільке давнього міфу, він образно втілює авторські роздуми про сутність мистецтва та його поклонання.

Орфей, син музи Калліопи і бога Аполлона, легендарний співець і музикант, був наділений магичною силою, якій підкорялися не тільки люди, а й боги та природа. Коли Еввідіка, ніжно кохана дружина Орфея, померла від укусу змії, він вирушив за нею в Аїд, царство мертвих. Володар підземного царства, скорений грою Орфея, пообіцяв йому повернути Еввідіку на землю, якщо Орфей на зворотному шляху не оглянеться на дружину, доки не увіде у свій дім. Бог-посланець Гермес супроводжує Еввідіку в її поверненні на землю, але щасливий Орфей, не втримавшись, порушує заборону, і Еввідіка знову зникає в царстві мертвих.

Цей вірш – перше звертання Рільке до образу Орфея, який став для нього уособленням поезії, її високої місії. Утім, Орфей тут ще ніби не цілком впевнений, що силою свого поетичного слова він справді здатен повернути з небуття кохану, дати життя речам і явищам, створити свій світ. Тому він обертається і втрачає Еввідіку.

Мотив трагічного розладу у взаєминах чоловіка й жінки, який завжди був одним із провідних у творчості Рільке («Самотність», «Осінній день», «Тиша» тощо), знаходить у поезії «Орфей, Еврідіка, Гермес» подальшого розвитку. Кордон між чоловіком і жінкою виявляється кордоном між життям і смертю, який не може подолати Орфей.

Напередодні й під час Першої світової війни Рільке пережив тривалу кризу, яка лише іноді переривалася спалахами творчої активності. Він багато, майже безперервно мандрував – Іспанією, Північною Африкою, країнами Центральної Європи, ніде надовго не затримуючись, за винятком замку Дуїно на Адріатиці, де 1912 року розпочав створювати цикл «Дуїнянських елегій», завершення якого з часом стало справою всього його життя. Сам поет надавав цим творам (загалом їх дванадцять) особливого значення і ніколи не публікував їх поодинокі аж до 1922 року.

Рільке дуже болісно сприйняв початок Першої світової війни. Війна, писав він в одному з листів 1915 року, це «гора страждань, на яку ми продовжуємо здиратися». Він бачив лише «непомірну рану, на яку перетворилася вся Європа», думав про «масову смерть людей, що відбувається щоденно і щохвилино» [18]. Сходить нанівець його творчість, жорстоким випробуванням піддаються його гуманістичні переконання.

У післявоєнний період Рільке прагне писати вірші, які увібрали б усі його попередні пошуки й здобутки; як ніколи, великого значення набуває для митця традиція німецької філософської лірики. У той же час у його поезії загострюється сприйняття сучасності як світу, що остаточно втрачає свій справжній, «людський зміст». Поетичне слово залишається для нього єдиним засобом чинити опір дегуманізації. Однак трагізм «Дуїнянських елегій» не переходить у відчай, поет зберігає віру в можливість відновлення повноцінного буття. Рільке здавалося, що в душах людей мають зникнути кордони між людиною і речами, що всі аспекти людського буття, в тому числі любов і смерть, втратять свою полярність і включаться в якийсь єдиний «внутрішній простір світу».

Найповнішого вираження мотиви, властиві пізній творчості Рільке, набули в поетичному циклі «Сонети до Орфея» (1922). Звільнившись від «важкості» «Дуїнянських елегій», вірш Рільке став прозорим, точним у виборі зображувальних засобів. Основною темою «Сонетів» є мистецтво – поет доходить висновку, що збереження гармонії є можливим тільки завдяки жертовній силі мистецтва й творчій енергії людини. У поезію Рільке знову повертається Бог – вершина Всесвіту, але тепер це «дзвінкий» бог Орфей, поет-співець, який зливається з образом поета Рільке. Вже в першому сонеті циклу – «Ось дерево зве-

лось...» Орфей втілює силу поезії, що активно сприяє перетворенню хаосу на світ гармонії форм і образів, справжній «людський світ». Мистецтво, як будівничий спів Орфея, здатне одухотворити світ, звести високий і міцний храм добра й краси.

У «Сонетах до Орфея» поет піднявся з безодні сумнівів і відчаю і утвердив початкову основу свого поетичного таланту – думку про красу буття: «Бути на землі – прекрасно».

Наприкінці життя Рільке працював не так багато (тяжка хвороба нагадувала про себе дедалі тривалішими нападами), але на диво легко, майже без чернеток. Незадовго до смерті він написав книгу віршів французькою мовою. Помер Райнер Марія Рільке 1926 року у Швейцарії. Основні поетичні збірки автора: «Книга годин» («Часослов») (1905), «Книга картин» (1902, 1906), «Нові поезії» (1907–1908), роман-що-денник «Записки Мальте Лаурідса Брігге» (1910), поетичні цикли «Дуїнянські елегії» (1922), «Сонети до Орфея» (1922).

Життя і творчість П. Целана. Пауль Целан (справжнє прізвище – Анчель) – австрійський поет і перекладач – народився 23 листопада 1920 року в Чернівцях (Буковина) німецькомовним євреєм румунського підданства. Його батько був небагатим комерсантом. Маленьке місто Чернівці (до 1944 року – Черновиці) мало дуже бурхливу історію: до 1775 року воно належало Молдавському князівству, після 1775 року – Австрії, з 1918 року – Румунії.

Початкову освіту Целан отримує у народній школі (1926–1930), а з 1930 по 1938 роки відвідує греко-латинську гімназію. В юності поет захоплюється ідеями марксизму і анархізму. Літературні уподобання формувалися під впливом творчості Гофманстала, Рільке. Потяг до поезії і самостійної творчості проявився дуже рано: перші вірші з'являються у 1934–1935 роках.

З 1938 року Целан у Франції вивчає медицину в медичній школі міста Тур, але з початком Другої світової війни вимушений повернутися додому, де продовжує навчання у Чернівецькому університеті (займається романською філологією) [12].

З 28 червня 1940 року по 22 червня 1941 року перебував у радянському громадянстві (у 1940 році до Буковини вступають радянські війська, і Буковина приєднується до СРСР). Після встановлення радянської влади у Чернівцях поет пристосовується до нових умов життя: вивчає російську мову і працює перекладачем. Наступні три роки (1941–1944) Целан виживав в обстановці безупинного кошмару між життям і смертю, утратив усіх рідних, залишився живий лише завдяки чистій випадковості. У 1941 році Чернівці окуповують німецько-румунські війська, сім'я Целана потрапляє до єврейського гетто. Через

деякий час батьки поета були депортовані до концтабору, звідки вони вже не повернулися. Сам Пауль Целан потрапляє до румунського трудового табору на примусові дорожні роботи, де, незважаючи на страшні умови, залишається живим.

Події цих років стали трагедійною основою всієї подальшої творчості поета. Саме в роки війни Целан вдруге народжується як поет, як творча людина, яка має і хоче сказати щось дуже важливе, донести до людства ту істину, яку він збагнув у тяжкі часи воєнних випробувань.

У 1944 році він повертається до Чернівців і продовжує навчання в університеті (вивчає англійську мову і літературу). Целан збирає свій перший (ще машинописний) збірник поезій, куди увійшли як воєнні, так і найкращі довоєнні вірші. Восени того ж 1944 року зібрано другий (також машинописний) збірник. Обидва збірники були віддані на прочитання відомому буковинському поету Маргулу-Шперберу, який високо оцінив перші поетичні спроби молодого поета. Ранні поезії Целана були вперше надруковані у Румунії вже після смерті поета [12].

На початку 1945 року поет зволів не чекати милостей від нової адміністрації, перетнув радянський кордон і відновився в румунському підданстві. Він свідомо залишив зону юрисдикції радянської окупаційної влади, бо не переносив політичної плутанини, що панувала там, і занадто добре знав про зникнення колишніх австрійських громадян у підвалах СМЕРШу (*«Смерть шпигунам!» – підрозділ контррозвідки Народного комісаріату оборони СРСР. Існував з квітня 1943 до березня 1946, після чого був розформований, а його функції перейшли до органів держбезпеки СРСР*) [7].

Працював у видавництві «Російська книга» у Бухаресті, перекладав румунською російську прозу, писав власні вірші. Саме тут, у Бухаресті, вперше на літературній арені з'явилося ім'я Целана: у 1947 р. в авангардистському журналі «Агора» надруковано три вірші, підписані новим, нікому ще не відомим прізвиськом – Целан: німецьке написання свого прізвища – Antschel – Пауль переробив у псевдонім Zelan, але пізніше писав його на французький лад Celan.

Повоєнна Румунія нічим не відрізнялася від повоєнної Східної Європи – хіба що традиційний антисемітизм там був трохи сильнішим. У 1947 році Целан доклав зусиль і перебрався до Австрії. Як нащадок громадян Австрії і жертва Голокосту, Целан автоматично отримав австрійське громадянство. У Відні у Целана вперше з'являються друзі й однодумці: молода літераторка Інгеборг Бахман, художник-сюрреаліст Едгар Жене, видавець журналу «План» Отто Базиль, які фінансово допомогли Целану видати його першу книгу віршів «Пісок з урн» (1948). Збірник складався з 48 віршів, в яких виявилось 18 помилок,

що перекручували і спотворювали зміст (пізніше Целан увесь невеличкий тираж – 500 примірників – повністю знищує).

На частині території Австрії усе ще перебували радянські війська (вони пішли звідти тільки в 1955 році), і Целан від гріха подалі у 1948 році перемістився до Парижа (де жив до кінця життя). «П'ятий пункт» (*вираз, що вживається в переносному значенні, що означає вказівку в документах національності як факту належності до певної етнічної спільноти*), що недавно гарантував смерть, тепер відкривав кордони – Європа каялася. У Парижі поет живе в домі франко-німецького поета Івана Голля і вивчає германістику та мовознавство в Сорбонні.

Перші повоєнні роки ознаменувалися виходом на авансцену поезії цілої низки чудових майстрів, що писали німецькою мовою. Це й Ингеборг Бахман, і Йоханнес Бобровські, і Нобелівський лауреат Неллі Закс, і Марія-Луїза Кашніц, і багато інших.

У 1952 році з'являється перший збірник поезій Целана, виданий у Франції «Мак і пам'ять» – елегічний цикл, присвячений пам'яті загиблих. У цьому ж році поет одружується з художницею Жісель Лестранж.

Чудо порятунку із самого пекла гітлерівського геноциду відтупило на другий план перед тягарем пам'яті про пережите. Найбільш відомий вірш Целана – «Фуга смерті» – вражає моторошною реальністю. Присвячена темі Голокосту, «Фуга смерті» поєднує в собі кілька ліричних жанрів. Деякі його вірші стали «знаменням ХХ століття», і в першу чергу це стосується його «Фуги смерті» [7]. У своїй творчості Целан пройшов дивовижний шлях від класично рівного вірша до верлібру. Пізні вірші Целана схожі на ребуси, імпресіоністичні і важкозрозумілі. 1955 рік знаменується двома важливими подіями в житті поета: народженням сина Еріка і виходом нової збірки поезій «Від порога до порога». Поетичне чуття і літературний смак у нього були бездоганні. За власним бажанням Целан п'ятнадцять років присвятив поетичному перекладу. Данину Франції, що прийняла його, поет віддав також літературним талантом – повністю переклав німецькою Поля Валері й Артюра Рембо.

Людина замкнута й нетовариська, Целан проте зазнав повною мірою літературної слави. Париж відкрив самотньому іноземцю двері у великий світ: у Німеччині йому було присуджено почесну нагороду Федерального об'єднання німецької промисловості (1957), літературну премію Вільного ганзейського міста Бремена (1958), вищу літературну нагороду Німецької академії мови та літератури – премію Георга Бюхнера (1960), реальна (Румунія) і потенційна (Ізраїль) історичні батьківщини, вшановуючи поета, розсипали всі можливі і неможливі похвали, про творчість Целана писали численні статті й монографії.

У Париж, інтелектуальну і літературну столицю Європи, він переїхав винятково з творчою метою – у свідомості захі них людей постійне проживання за кордоном не асоціювалося з поняттями «зрадництво» і «зрада Батьківщини». У Франції Целан жив на правах постійно проживаючого іноземця, на французьке громадянство (яке й у наші дні одержати нелегко) не претендував. Швидко здобута популярність, письменницькі та перекладацькі гонорари забезпечували йому пристойний рівень матеріального благополуччя. Інакше кажучи, кар'єра молодої людини із забутого Богом куточка карпатської землі була майже запаморочлива: живи й радій!

Доля розпорядилася інакше. Потрясіння часів війни, апокаліптичний жах пережитого й повна людська самотність у світі не відпустили Целана й зрештою підкосили його. Таке відбувалося з багатьма євреями-інтелектуалами, які пережили Голокост, причому вже через багато років після війни. Тягар пережитого, начебто скинутий з пліч, не зникав – він повільно чавив і убивав випадкового втікача з зони смерті; це був свого роду «уповільнений геноцид», запізніла дія трупної отрути епохи небаченого людиноубивства.

Целан не страждав психічним розладом, не «списався» у вульгарному сенсі цього слова. Він просто згорів, і не зміг уже знаходити сил для адекватного вираження того, що переповнювало його душу; піднявшись із дна на вершину, він волів не починати спуск... Пізнім весняним вечором 20 квітня 1970 року Целан кінчає життя самогубством, кинувшись з паризького мосту в Сену [12].

Остання книга віршів Целана, що вийшла посмертно, називалася пророчо – «Неминучість світла» (1970). Збірки віршів П. Целана: «Пісок з урн» (1948), «Мак і пам'ять» (1952), «Від порога до порога» (1955), «Неминучість світла» (1970).

Життя екзистенціаліста Франца Кафки. Франц Кафка (1883–1924) – австрійський письменник. Щоб краще збагнути суть твору Кафки «Перевтілення», треба добре знати життєвий шлях самого автора. Тільки детальне розуміння біографії Франца Кафки дасть змогу краще збагнути розкриття долі «маленької людини» у суспільстві через твір «Перевтілення». Нерідко фантастичність твору відволікає недосвідчених читачів від суті твору, але для тих, хто справді шанує філософські глибини творчості Кафки, цей твір досить цікавий і повчальний. Але перш ніж розглянути сам твір, його особливості, треба звернутися до біографії Ф. Кафки.

Кафка – австрійський письменник, пражанин. Будиночок, де він народився в 1883 році, знаходиться в одному з вузьких провулків, що ведуть до громади собору Святого Вітта. Зв'язок письменника з

містом – містичний і повний протиріч. Любов-ненависть порівняна хіба з тією, що він відчував до батька-буржуа, то вибився з убогості та так і не зрозумів свого геніального сина.

Десь між простацькою мудрістю Ярослава Гашека, що породила Швейка, і трагічною фантазією Франца Кафки, творця Грегора – героя новели «Перевтілення», – полягає ментальність пражан, які пережили і сторіччя під Німеччиною й Австрією, і роки фашистської окупації, і десятиліття в обіймах «старшого брата».

У сьогоднішній вільній, бурхливо розбудованій, невсипущій Празі, що залучає туристів з усього світу, Франц Кафка став однією з культових постатей. Він присутній і на книжкових прилавках, і в працях університетських учених, і на сувенірних майках, якими жваво торгують на Вацлавській площі. Тут він суперничає а президентом Гавелом і бравим солдатом Швейком.

Творчість та ім'я Франца Кафки досить популярні на Заході. У багатьох творах зарубіжних письменників легко виявити мотиви та образи, які навіяні саме творчістю Кафки, – вона вплинула не тільки на художників, які належали літературному авангардові. Кафка належить до тих письменників, зрозуміти й розтлумачити яких не так просто.

Франц Кафка народився в сім'ї празького єврея, оптового торговця галантерейними товарами, в Празі (1883 р.) Благоустрій родини поступово зростав, але стосунки всередині сім'ї залишилися при цьому у світі темного міщанства, де всі інтереси зосередились на «справі», де мати безсловесна, а батько безперервно хизується тим приниженням і знегодами, яких він зазнав для того, щоб вибитися в люди. І в цьому темному і затхлому світі народився і ріс письменник не тільки тендітний і слабкий фізично, але й чутливий до всякого прояву несправедливості, неповаги, грубості та корисливості. Письменник у 1901 році вступає до Празького університету, спочатку вивчає хімію і германістику, потім юриспруденцію. Після закінчення університету працює в суді, страховому бюро де працює майже до кінця життя.

Твори Кафки досить образні, метафоричні. Його невеликий твір «Перевтілення», роман «Процес», «Замок» – це все переломлена в очах поета навколишня реальність, тогочасне суспільство.

При житті Ф. Кафки вийшли такі твори: «Споглядання» (1913), «Кочегар» (1913), «Перевтілення» (1915), «Вирок» (1916), «Сільський лікар» (1919), «Голодар» (1924). Основні твори були видані після смерті письменника. Серед них «Процес» (1925), «Замок» (1926), «Америка» (1927).

Твори Кафки перетворилися на інтелектуальні бестселери. Є різні причини такої популярності: наочність підтверджень давньої сентенції: «Ми породжені, щоб Кафку зробити минулим», – усе-таки

навряд чи пояснює все і до кінця. Як не намагалися представити Кафку творцем абсурду, що запанував у світі, таке прочитання є лише однією з граней його творчої індивідуальності: суттєвою, але не визначальною. Зі щоденників це видно відразу [14].

Щоденники взагалі багато чого коригують у сформованих уявленнях які своєю стійкістю перетворили Кафку якщо не на символ, то на значиме ім'я із певним набором конотацій. Відчуваючи, що записи, котрі робилися Кафкою лише для себе, часом дуже не відповідають судженням про нього, що стали безперечними для масової свідомості, виконувач духовниці і перший біограф письменника Макс Брід не поспішав з їхньою публікацією. Перша збірка з'явилася лише через десять років після того, як були надруковані два знаменитих романи, а слідом за цим і «Америка».

Кафка в житті видавався невпевненим в собі, змученим сумнівами щодо своєї літературної та людської спроможності. Яких почуттів зазнав би Кафка, якби йому випало дожити до днів запізнилої слави? Швидше за все жах – щоденники, у яких він відвертий, як ніде більше, роблять таке припущення майже безсумнівним. Адже про Кафку думають завжди як про явище, і навіть не стільки літературне, скільки соціальне, тому поширеним стає термін «кафкіанський» – визначення, що трактує безглуздість, відразу до пізнання.

Але він не хотів бути «явищем». Менш за все він усвідомлював себе як репрезентативну особистість, бо так ніколи й не відчував справжньої причетності до того, чим жили, до чого прагнули інші. Розбіжність з ними, болісні незримі бар'єри – предмет найважчих роздумів, якими переповнюються щоденники упродовж тринадцяти років, що Кафка їх вів, перегорнувши останню сторінку у червні 1923-го, менше ніж за місяць до смерті.

Ці міркування носять форму гірких докорів самому собі. *«Я відділений від усіх речей порожнім простором, через межі якого я навіть і не прагну пробитися»*, – щось у такому дусі повторюється знов і знов. Зрозуміло, як тяжко переживав Кафка свій сердечний параліч, як він найчастіше називав цю байдужість, що не залишає *«навіть щілинки для сумніву чи віри, для відрази чи для відваги або страху перед чимось визначеним»* [7].

Останнє уточнення важливе: байдужість не була нечутливістю. Вона була тільки наслідком особливого психологічного стану, що не дозволяв Кафці відчувати як щось серйозне і важливе для нього все те, що мало визначеність і значущість для оточуючих. Навіть про світову війну, що почалася – він думає по-своєму. *«Який дивовижний світ тісниться в моїй голові! Але як мені звільнитися від нього і звільнити його, не розірвавши?»* [5].

Творчість Кафки багато разів намагалися витлумачити саме як таке звільнення, оскільки в тім же записі 1913 року далі сказано, що позбутися химер, які опанували свідомістю, конче необхідно, «для того я і живу на світі». Але якщо й справді проза була для Кафки спробою подібного «витиснення», наслідком була невдача, адже – читачам щоденників це видно занадто чітко – ніякої сублімації не відбулося: комплекси, роздратування, страхи тільки підсилювалися в Кафки з кожним прожитим роком, і тональність записів ставала драматичнішою. Хоча капітуляції не було. Просто з кожним роком Кафка все безперечніше переконувався в тому, що за усією своєю людською сутністю він, на тлі навколишнього, інший, що він існує ніби в інших вимірах, в іншій системі понять. І що це є магістральний сюжет його життя – отже, його прози теж.

Він справді інший в усьому, аж до дрібниць, якщо придивитися, його ніщо не зближує і не ріднить хоча б із тими, хто відіграв справді велику роль у його долі, як той же Брід, чи Феліца Бауер, чи чеська журналістка Мілена Есенська, з якими було двоє заручин, обидва розірвані. Тяжка ситуація, що постійно викликає в Кафки напади відрази до себе чи неподоланне почуття повної безнадійності. Він намагається боротися із собою, намагається узяти себе в руки, але такі настрої опановують ним настільки сильно, що від них уже немає захисту. І тоді з'являються записи, що говорять самі за себе, як от цей, стосовно жовтня 1921-го: *«Усе – ілюзія: родина, служба, друзі, вулиця; усе – фантазія, більш-менш близька, і дружина – фантазія; найближча ж правда тільки в тім, що ти б'єсиця головою об стіну камери, у якій немає ні вікон, ні дверей»* [5].

Бували роки, коли Кафка майже не робив записів, а 1918 рік – відсутній узагалі (як *характерно, адже це був рік закінчення війни, катастрофи Австро-Угорщини, німецької революції – стільки подій, але вони немовби не торкнулися Кафки*). У нього свій відлік часу, що сам по собі не здатен ні послабити, ні підсилити задовго до всіх історичних «струсів» знайоме йому відчуття, що життя, принаймні його власне, катастрофа, – відчуття «суцільної неспроможності». Він міг надовго прибрати зі столу свої зошити, але все одно знав, що щоденника не полишить: *«Я маю зберегти себе тут, адже тільки тут це і дається мені»* [5].

Але, здається, тільки у щоденниках, у вільному колажі нарисів, фрагментів, по гарячих слідах записаних снів, літературних і театральних вражень, що перемежовуються гіркими роздумами про своє сьогодні і майбуття, – лише в книзі, якій ніколи не призначено було стати книгою, так завершено і вірогідно втілюється образ Кафки. Саме тому, знаючи, яке значення мали для літератури романи й новели, усе-

таки найбільш значним текстом Кафки, напевно, справді варто назвати щоденники, де кожна сторінка заповнена чимось необхідним і захоплює чи доповнює розповідь про письменника, чие життя теж було витвором мистецтва, що склав таку важливу оповідь в історії сучасності.

Кафка, попри те, що чехи вважали його за німця, бо писав він саме цією мовою, німці за чеха, – конфліктував зі своїм народом. У цьому найбільша трагедія. Людина з вродженими національними рисами, з гідністю, але без прихистку батьківщини. Ще одна причина «страшних» кафкіанських щоденників – сім'я. Батько, який був впливовим фабрикантом, хотів щоб син продовжив його справу. Тут, в щоденнику, виникає роздвоєність у вживанні слова «праця». Найголовнішим Кафка вважав своє письмо. Але любов до батька, страх завдати йому болю (як і матері, як і коханій дівчині), спричиняє ще більший трагізм. У першому випадку, з батьком, він не може ослухатися, в іншому – не має права зрадити власне поклонання, а потім ще й завдати біль Мілені. Він мав розбіжності у поглядах: з коханими, з рідними, з близькими [11].

Помер великий австрійський письменник у 1924 році. Похований в Празі. Творчість його й на сьогодні залишається актуальною, цікавою і невідкритою уповні. Кожен читач знаходить у його творах щось своє. Важливе, неповторне...

Творчість Франца Кафки, як літературний феномен ХХ ст.

Перш за все доцільно наголосити, що Франц Кафка – письменник дуже екстраординарний. Можливо, найдивніший з тих, що творили у – ХХ ст. Він належить до тих письменників, творчість яких досить складно зрозуміти і розкрити. Це пояснюється насамперед тим, що його прижиттєва і посмертна доля своєю неординарністю нітрохи не поступається його творам. Хтось бачить в ньому іудейського віровчителя, а хтось – пророка екзистенціаліста, хтось – авангардиста, а хтось – консерватора, хтось шукає ключ до його таємниць в психоаналізі, а хтось – в аналізі семіотичному або структуральному. Але реальний Кафка завжди ніби вислизає з меж чіткого світовідчуття.

Зрілі роки митця припали на період становлення мистецтва експресіонізму – яскравого, галасливого, протестуючого. Як і експресіоністи, Кафка в своїй творчості руйнував традиційні художні уявлення і структури. Але його творчість не можна віднести до певного літературного напрямку, швидше він зіштовхується з літературою абсурду, але теж лише «зовні». Стиль Кафки абсолютно не співпадає з експресіоністичним, оскільки його виклад підкреслено відчужений, аскетичний, в ньому присутня алогічність, яку автор використовує як стилістичний засіб для «прикрашання» своїх творів.

Про Франца Кафку можна говорити, як про письменника відчуження. Ця риса, що була властива літературі ХХ ст., повною мірою проявилася у творчості геніального письменника. Відчуження і самотність стали філософією життя автора. Це можна пояснити, проаналізувавши певні біографічні факти. Відносини письменника з батьком були складними. Батько погано розумів сина, а Франц вважав, що не виправдав сподівання свого батька, для якого основним було збагачення та накопичення капіталу. По суті письменник почувався самотнім і цю самотність він відчував протягом всього життя.

Варто наголосити, що митець створив ірреальний фантастичний світ, у якому особливо яскраво видно безглуздість одноманітного і сірого життя. У його творах проявляється протест проти обставин життя самотнього письменника, що страждає. «Скляна стіна», що відгороджувала письменника від друзів, і самотність створили особливу філософію його життя, що стала філософією творчості. Вторгнення фантастики в його твори не супроводжується цікавими і барвистими поворотами сюжету, більш того, вона сприймається буденно, не дивуючи читача [5].

Твори письменника розглядають, як певний «код» людських відносин, як своєрідну модель життя, дійсну для всіх форм і видів соціального буття, а самого письменника – як співця відчуження, міфотворця, який назавжди закріпив у витворах своєї уяви вічні риси нашого світу. Це світ дисгармонії людського існування.

У своїх відомих романах «Замок» (1922), «Процес» (1915) і розповідях в формі гротеску та притчі автор показав трагічне безсилля людини в її зіткненні з абсурдністю сучасного світу. Кафка з приголомшливою силою показав нездатність людей до взаємних контактів, безсилля особи перед складними, недоступними людському розуму механізмами влади, показав марні зусилля, які люди-пішаки прикладали для того, щоб уберегти себе від тиску на них чужих, інколи ворожих їм сил. Сюжет і герої мають у нього універсальне значення, герой моделює людство в цілому, а в термінах сюжетних подій описується і пояснюється світ.

У творах Франса Кафки не існує зв'язку між людиною та світом. Світ ворожий людині, в ньому панує зло і влада його безмежна. Всепроникна сила роз'єднує людей, вона витравляє в людині почуття співпереживання, любові до ближнього і саме бажання допомогти йому, піти назустріч. Людина у світі Кафки – істота страждуюча, вона не захищена, слабка, безсила. Зло у вигляді долі, фатуму всюди чатує на неї. Підтверджує свої думки письменник не стільки психологією персонажів, бо характери його героїв психологічно бідні, скільки самою ситуацією, становищем, у яке вони потрапляють.

Письменника вважають родоначальником літератури абсурду і чи не першим екзистенціалістом у світовій літературі. Відштовхуючись від філософії Фрідріха Ніцше, Франц Кафка надзвичайно трагічно і песимістично оцінював людину, як жертву долі, яка приречена на самотність, страждання та муки. Він перш за все відмовився від раціонального пізнання світу і вважав, що лише інтуїтивне сприйняття вірне.

Твори Кафки надзвичайно образні, метафоричні. Його невеликий твір «Перетворення», романи «Замок», «Процес», – це все переломлена в очах письменника реальність, яка оточувала його, тогочасне суспільство.

Майстерність та феноменальність Ф.Кафки полягає в тому, що він примушує читача перечитувати свої твори. Розв'язки його сюжетів підказують пояснення, але воно не виявляється відразу, для його обґрунтування твір повинен бути перечитаний під іншою точкою зору. Іноді існує можливість подвійного тлумачення, тому з'являється необхідність подвійного прочитання. Але марно намагатися концентрувати всю увагу на деталях. Символ завжди виявляється в цілому, і при точному розборі твору можемо відтворити лише загальний рух, не допускаючи буквальності.

На думку Ж. Батая, «немає нічого важчого для розуміння, ніж символічний твір. Символ завжди перевершує задумане автором. В цьому відношенні найвірніший спосіб зрозуміти твір – це починати його читання без заздалегідь прийнятої установки, не прагнучи відшукати в ньому тасмні течії. Для Ф.Кафки, зокрема, правильним буде прийняти його умови і підходити до драми і роману з погляду їх зовнішності і форми» [5].

Для романів письменника характерна певна алогічність фантастичність, міфологічність та метафоричність. це – переплетення багатьох реальностей, пов'язаних безперервною внутрішніх переходів і взаємоперетворень. Зображаючи складний та суперечливий внутрішній світ героя, який був для нього чимось, ніби «терра інкогніта», автор намагався зробити так, щоб кожен крок загрожував несподіваними відкриттями, за якими ввижались б ще грандіозніші простори, – зараз це позначили б терміном «віртуальна реальність».

Надприродні обставини застають героїв Кафки зненацька, в найнесподіваніші для них моменти, в найбільш незручному місці і часі, примушуючи випробовувати «страх і трепет» перед буттям. У творах автора постійно описується історія людини, що опинилася в центрі метафізичного протистояння сил добра і зла, але не усвідомлює можливості вільного вибору між ними, своєї духовної природи, і таким чином, віддає себе у владу стихій. Абсурдний герой мешкає у абсурд-

ному світі, але зворушливо і трагічно б'ється, намагаючись вибратися з нього в світ людських істот, – і вмирає у відчаї.

Через всі романи митця лейтмотивом проходить думка про постійне балансування між природним і надзвичайним, особою і всевіттом, трагічним і повсякденним, абсурдом і логікою, визначаючи його звучання і сенс. Потрібно пам'ятати про ці парадокси і загострювати увагу на цих суперечностях, щоб зрозуміти абсурдний твір. А. Камю зазначає, «що романам письменника властива природність – це категорія, важка для розуміння. Є твори, де події здаються природними читачеві, але є ще інші (правда, вони зустрічаються рідше), в яких сам персонаж вважає природним те, що з ним відбувається» [7]. Роман «Процес» стосовно цього особливо показовий. Герой Ф. Кафки засуджений. Він дізнається про це на початку роману. Судовий процес переслідує його, але якщо Йозеф К. і намагається припинити справу, то всі свої спроби він здійснює без жодного здивування. Читач ніколи не перестане дивуватися цій відсутності здивування. Саме така суперечність і є першою ознакою абсурдного твору. Свідомість через конкретне відображає свою духовну трагедію; вона може зробити це лише за допомогою вічного парадоксу, який дозволяє фарбам виразити по-рожнечу, а повсякденним жестам – силу вічних прагнень.

Метафоричність у романах письменника виявляється в зіткненні чогось неприродного з реальним, тобто в абсурдній ситуації. Усвідомити цю особливість – означає вже почати розгадувати таємничість, притаманну творам письменника. Марсель Пруст пише: «Здається, що письменник постійно знаходить підтвердження словам Ніцше: *«Великі проблеми шукайте на вулиці»*» [7]. Тут, наче точка зіткнення всіх творів Ф. Кафки, що трактують людське існування, – ось в чому основна абсурдність цього існування і в той же час його незаперечна велич. Тут обидва плани – фантастичного та повсякденного співпадають, що є природно. Обидва відображають один одного в безглуздому розладі піднесених поривів душі і скороминущих радощів тіла. Брод Макс підкреслює: *«Абсурд в тому, що душа, поміщена в тіло, нескінченно досконаліша за останнє»*. Якщо автор прагне зобразити цю абсурдність, він повинен дати їй життя в грі конкретних паралелей. Саме так Ф. Кафка виражає трагедію через повсякденність, а логіку через абсурд. У творах абсурду прихована взаємодія сполучає логічне і повсякденне. От чому герой новели «Перетворення» Замза по професії комівояжер, а єдине, що пригнічує його в незвичайному перетворенні на комаху, – це те, що господар буде незадоволений його відсутністю. У Замзи виростають лапи і вусики, хребет згинається в дугу. Не можна сказати, що це його зовсім не дивує, інакше перетворення не

справило б ніякого враження на читача, але краще сказати, що зміни, які відбулися із Замзою доставляють йому лише легкий, неспокій.

Особливість стилю автора полягає в тому, що він, зберігши всю традиційну структуру мовного повідомлення, його граматико-синтаксичну зв'язність і логічність, зв'язність мовної форми, втілив в цій структурі, нелогічність, незв'язність, абсурдність змісту. Специфічно кафкіанський ефект – все ясно, але нічого не зрозуміло. Але при вдумливому читанні, усвідомивши і прийнявши правила його гри, читач може переконатися, що Кафка розповів багато важливого про свій час. Починаючи з того, що він абсурд назвав абсурдом і не побоювся втілити його.

Із всього викладеного вище можемо зробити висновок, що художній світ Франца Кафки дуже незвичайний – в ньому завжди багато фантастичного і казкового, що поєднується зі страшним і жахливим, жорстоким і безглуздим реальним світом. Останній він змальовує дуже точно, ретельно випишуючи кожну деталь, відтворюючи зусібіч поведінку людей.

«Перевтілення» Франца Кафки – автобіографізм та художня вигадка. Автор працює над новелою з 6 на 7 грудня 1912 року. Робота багато разів уривалась різними сімейними та службовими обставинами. Видається вона у 1915 році. Новела має автобіографічні джерела: Грегор згадує про невдале сватання до касирки лавки капелюшків (Ф. Бауер носила екстравагантні капелюшки). У колі літературних джерел твору називають «Метаморфози» Овідія та «Двійник» Достоевського. Ім'я героя було взяте з роману Я – Вассермана, де діє Грегор Замасса. Це не просто фантастика, це величезна метафора, у якій автор підкреслює жахливість життя маленької людини. Все буденне – і в оточенні, і у стосунках – призводить до того, що людина починає втрачати свої людські риси, перетворюючись на потвору, на комаху.

Символ комах – символ мертвого, тваринного існування звичайної сірої людини.

Композиція і сюжет твору. Оповідання «Перевтілення» починається з того, що Грегор Замза, звичайний комівояжер, прокидається і виявляє, що перетворився на комаху. Батьки, сестра і пан керуючий з роботи намагаються змусити його відімкнути двері кімнати, а коли бачать комаху, то лякаються. Потім батько заганяє сина назад у його кімнату, давши стусана.

Вихідний пункт сюжету – перетворення Грегора. Причини героєм не знає. Та він і не замислюється над цим питанням, сприймаючи фантастичну подію як звичайну річ. Однак метаморфоза різко змінює його життя. Через неї герой втрачає навіть жалюгідну можливість «маленької людини» посісти місце на найнижчому щаблі соціальної драбини, а відтак – випадає за межі людського світу [7].

Історія його поступового виштовхування з кола близьких людей, що завершилася сімейним судом і смертним вироком, у символічному плані читається як процес безжалісного відторгнення «хворої» на своє нещастя людини байдужим оточенням. У цьому розумінні метаморфоза відбувається не лише з Грегором, а й з членами його родини котрі дедалі відвертіше демонструють корисливість, егоїзм, огиду до нещасного. Пристосовуючись до нових умов існування, свідомість Замзи-комахи поступово деградує. Проте герой зберігає пам'ять про цінності людського буття. Обстоюючи їх, він тричі вступає у боротьбу зі своєю родиною. Ці три його сутички з оточенням визначають трискладову композицію оповідання. Перша сутичка з світом (у образі хазяїна фірми, повіреного і батька) завершується поразкою героя.

Згодом Грегор вступає у конфлікт з матір'ю та сестрою, в образах яких в іронічно-зниженій формі переосмислюється ідея милосердя. Зовні сутичка Грегора з матір'ю та сестрою була спричинена їхнім наміром звільнити кімнату від нібито зайвих для комахи меблів. Метушня Замзи, який, прокинувшись від тваринного існування, вирішив захистити найдорожчі речі – письмовий стіл і портрет невідомої дами, – на символічно-автобіографічному рівні відтворює вагання самого Кафки між ідеєю кохання та ідеєю літературної творчості. В оповіданні спонтанна перевага була надана жіночому портретові – символу жіночої сутності, кохання, подружнього життя. Однак цей бунт також закінчується поразкою: розлучений батько атакує непокірного сина яблуками.

Сюжет останнього зіткнення Грегора з родиною, спровокованого Гретиною грою на скрипці, розгортається у третій частині твору. Грегор опиняється у стані жорстокої конфронтації. Призводить до цього музика – символ мистецтва, яке є ще однією важливою для героя цінністю людського життя. У свідомості Замзи-комахи вона асоціюється з найвищою насолодою. Під звуки Гретиної скрипки він мріє про те, як сестра гратиме тільки для нього, «бо ніхто тут так не цинить її гру, як оцінить він». Крах цієї надії, нереальнішої і кумеднішої за всі попередні, стає для героя останнім випробуванням. Родина засуджує його на смерть. Герой не зміг подолати свою відчуженість і зберегти свою людську цінність.

Зав'язка. Перевтілення Грегора.

Розвиток дії. Прихід пана керуючого. Усі побачили і перелякалися Грегора, батько загнав сина у його кімнату. Сестра носить Грегора їсти, до нього ніхто більше не заходить. Якось мати і сестра вирішили забрати меблі з його кімнати, Грегор вирішив захищати портрет дами у хутрах. Мати налякала сина і зомліла, в цей час додому прийшов батько і загнав сина у кімнату з допомогою яблук, одне за-

стрягло у спині Грегора. Батьки здали одну кімнату трьом мешканцям. Батько, мати і сестра почали працювати.

Кульмінація. Одного вечора Грета заграла на скрипці, послухати її гру виповз Грегор, чим налякав постояльців. Сім'я вирішила, що Грегора треба здихатися.

Розв'язка. Почувши, що сім'ї він не потрібний, Грегор також вирішив, що мусить зникнути. Згадуючи про сім'ю зворушено й любовно, він помирає у своїй кімнаті. Зранку його знаходить служниця, і сім'я, відчувши полегшення, відправляється відпочити за місто.

Основні твори: «Споглядання» (1913), «Кочегар» (1913), «Перетворення» (1915), «Вирок» (1916), «Сільський лікар» (1919), «Голодар» (1924), «Процес» (1925), «Замок» (1926), «Америка».

Контрольні питання

1. Як вплинули філософські ідеї та духовний досвід Рільке на його поетичну творчість?
2. Які риси модерністської поезії відображені у збірках «Дуїнські елегії» та «Сонети до Орфея»?
3. Як події Другої світової війни та Голокосту вплинули на поетичний світогляд і стиль П. Целана?
4. Яке значення має образ «мовної тиші» у творчості П. Целана?
5. Які основні етапи життя Франца Кафки вплинули на його творчість?
6. Яке значення мала юридична кар'єра Кафки для його письменницької діяльності?
7. Які особисті відносини Кафки найбільше відображаються в його творах?
8. Як твори Кафки відображають епоху та суспільні проблеми ХХ ст.?
9. У чому полягає унікальність стилю письма Кафки?
10. Як роботи Кафки вплинули на розвиток літератури та культури ХХ ст.?
11. Які елементи особистого життя Кафки можна знайти в «Перевтіленні»?
12. Які символи та метафори використовує Кафка в «Перевтіленні» і що вони означають?
13. У чому полягає значення «Перевтілення» як літературного твору та його місце в контексті всієї творчості Кафки?

Лекція 13

Томас Манн – майстер німецької філософсько-інтелектуальної прози та його вплив на літературу ХХ ст.

- **Томас Манн – геній інтелектуального роману**
- **Новаторство та особливості творчого методу Т. Манна**

Томас Манн – геній інтелектуального роману. Світову літературу ХХ ст. неможливо уявити без великого німецького письменника Томаса Манна. Його кращі романи та новели належать до найвищих художніх досягнень.

Критики, відзначаючи недостатню соціальну значимість його творів, писали, наприклад, що у більшості своїх романів («Чарівна гора», «Йосип і його брати», «Доктор Фаустус») Томас Манн залишається в колі культурно-історичних і психологічних проблем. Філософським і естетичним суперечкам, що ведуть його герої, письменник прагне надати епічного розмаху, не зважаючи на те, що доля історії формується не тут, не в цьому вузькому світі, де люди не діють, а міркують. Але письменник щиро й чесно прагне розібратися в тому, що відбувається, він болісно шукає відповідей на актуальні питання сучасності й у першу чергу на питання про долю культури. У цьому цінність його творчих пошуків.

Томас Манн на такі критичні зауваження відповідав: «Соціальне – моя слабка сторона – я це знаю. Знаю я також, що це суперечить художньому жанрові роману, що вимагає соціального... Метафізичне для мене незрівнянно важливіше... адже роман про суспільство сам собою стає соціальним...» [7]. Метафізикою при цьому письменник називав аналіз духовних взаємин і духовних якостей людей. Так що його романи не були соціальними в сенсі критичного реалізму чи соціалістичного реалізму, але вони були соціальними по суті – так вони досліджували глибинні стосунки людей у цьому світі.

Томас Манн ввійшов у літературу в ті часи, коли в ній переважав декадентський вплив, коли значне місце посіла антигуманістична проповідь Ніцше, коли оспівували смерть, тримали орієнтацію на реалізм і висували на перший план «чисте мистецтво». Найбільш модним словом було «модерн», тобто – сучасний, новий.

Багато художників занурювалися в цей світ нібито передового мистецтва і гинули назавжди для мистецтва щирого, глибокого й вічного. Треба було мати талант досить мужній, щоб не спокуситися, не втратити з свого пильного художницького зору реальну дійсність.

Томас Манн народився 6 червня 1875 року в старовинній бюргерській родині. Популярність йому приніс вже перший роман «Будденброки» (1901) – велика оповідь про долю чотирьох поколінь любекського патриціанського роду. Підзаголовок роману – «Занепад однієї родини» – розуміється як прояв деяких спільних біологічно-метафізичних закономірностей, але має і соціальну характеристику: несумісність духовно витончених людей із грубою, агресивною дійсністю Німеччини, що вступала в епоху імперіалізму. У більш широкому плані «Будденброки» говорять про загальний занепад буржуазного суспільства, пронизані почуттям вичерпаності колишніх форм життя. У «Будденброках» яскраво проявилася своєрідність Манна-художника: неквапливість і деталізованість описів, сполучення гостро аналітичного й іронічного початку з емоційною теплотою. У романі помітний вплив німецьких реалістів XIX ст., скандинавських і французьких письменників.

Критики відзначають особливий зміст, вкладений письменником у поняття «бюргерство». Томас Манн багато писав про велику бюргерську культуру, говорив, що тепер особливо згубно на неї впливає масова культура Америки. Епоху імперіалізму він називав епохою кризи бюргерства. У контексті творів письменника слово «бюргерство» дуже близьке за значенням до слів «шляхетність» та «інтелігентність» [12].

Найяскравішим представником бюргерської культури Манн вважав великого Гете. Бюргерство породжується, на думку Манна, конкретними сприятливими історичними і навіть побутовими моментами, але сила його така, що негативними обставинами воно не знищується, лише може зникнути разом з загибеллю людства.

Стихія бюргерства була всепоглинаючою людською і письменницькою пристрастю Томаса Манна. Його інтерес до психоаналізу, романтизму, навіть до мистецтва та музики, були забарвлені моментами на тлі його служіння бюргерству. Бюргерство – основна тема його творчості. І якщо часом у його творчості бюргер і художник вступали між собою в конфлікт, кінцева правда для Томаса Манна була на боці бюргера, а справжньої інтелігентності. Саме в той рік, коли молодий автор писав перші свої новели (1894), він познайомився з творами

Ніцше, і знайомство це виявилось дуже важливим і взагалі для його духовного розвитку, і зокрема для тематики й стилю ранніх його новел. Чим приваблювала юнака філософія Ніцше? Протестуючи проти брехливої моралі буржуазного суспільства та проти німецького, позбавленого значних ідей декадентського мистецтва, вона сама була дивною квіткою декадансу, отруєною, як показав досвід двадцятого століття, квіткою, що була позбавлена позитивної, цілісної ідеї, називаючи істину, справедливість усього лише втішальними ілюзіями людства, убачала єдине виправдання для життя, котре не визнає моралі і є безжалісним, утім, представляючи собою явище естетичне.

Чим Манна приваблювала філософію Ніцше? Протестом, але не тільки цим. Людinin, котра побачила на прикладі своєї родини, що ланцюг бюргерських чеснот не такий уже й непорушний, імпонувала рішучість, з якою ця філософія протиставляла мораль і життя. А крім того, для юнака, уже, судячи з його перших новел, який зіштовхнувся з жорстокістю життя в сфері, що посідає у свідомості людей його віку особливо велике місце, одкровенням було саме це переконане протиставлення моральності ідеї вищої, безжалісної «правди буття». Але любов молодого Томаса Манна до філософії Ніцше була, при всій її проникливості, любов'ю без довіри. «Я майже нічого не приймав у нього на віру, – писав він, згадуючи про ті часи, – і саме це надавало моїй любові до нього глибини». Зміст цього визнання, як ми побачимо згодом, яснішає при знайомстві з першими кроками Томаса Манна в літературі – новелами, написаними в дев'яностих роках, хоча імені Ніцше в цих новелах ми не знайдемо. Т. Манн відкрив себе ще раніше, ніж Ніцше, і це відіграло найважливішу роль у формуванні його уявлень про зразок художньої форми.

До кращих творів Томаса Манна належать новели «Грістан» (1903), «Тоніо Крегер» (1903) та ін., у яких з великою психологічною глибиною змальовані взаємини людей мистецтва зі світом буржуазної практики, у них поєднується іронія з проникливою ліричністю. Приступаючи до роботи над оповіданням «Смерть у Венеції» в 1911 році, автор ще не знав, що воно буде підсумковою оцінкою нового, глибокого аналізу проблем. У 1924 році вийшов роман Томаса Манна «Чарівна гора», у ньому подана картина ідейного життя буржуазного суспільства в переддень Першої світової війни 1914–1918 років. Дія розгортається у високогірному швейцарському санаторії, куди потрапляє молодий інженер Ганс Касторп. Стикаючись з мешканцями санаторію, які втілюють різні сторони сучасної буржуазної свідомості, Ганс Касторп проходить ряд етапів внутрішнього розвитку, наближаючись до поглибленого гуманістичного розуміння світу. Йому не до вподоби декаданс і смерть, він з огидою відкидає фрейдизм. «Чарівна гора» – це місце, де

раніше, ніж у низині, згустилася нова духовна атмосфера, центром якої стає Ганс. Роман «Чарівна гора» продовжує традиції німецького виховного роману, є також одним з найважливіших філософських романів ХХ ст. Для роману характерна «симфонічність» – своєрідний ритм розкриття і зміни тем, повернення до безлічі намічених мотивів. Роман завоював світове визнання. Він вважається одним із найбільш значних і складних творів німецької літератури ХХ ст. У 1929 році Т. Манну було присуджено Нобелівську премію. Уперше, до речі, його ім'я почали пов'язувати з Нобелівською премією після опублікування новели «Смерть у Венеції», напередодні Першої світової війни, коли більшість його творів цього жанру була вже написана. Усього написав він їх за своє життя близько трьох десятків, і ця збірка, що складається з восьми новел, охоплює, всього лише невелику їхню частину. Але якщо взагалі новели Томаса Манна можуть слугувати для читачів вступом до всієї його складної творчості романіста, публіциста і критика, познайомити їх із середовищем, з якого вийшов цей автор, із проблемами, що його хвилювали, з його стилем, з його манерою письма, ті вісім новел, створені ним на різних етапах життя та історичних етапах, відібрані з урахуванням такої мети. Вони, нам здається, найбільшою мірою відбивають творчу біографію Томаса Манна, весь важкий шлях письменника, який вважав себе кривим сином німецького бюргерства, болісно пережив свій конфлікт з бюргерством через потяг до «художництва», до мистецтва, побачив, у який антигуманний тупик бюргерство зайшло, і в пошуках виходу з цього тупика постав у перших рядах борців проти фашизму [7].

У другій половині ХХ-х років Манн активно виступає як критик і публіцист. Подолавши консервативні погляди, висловлені в книзі «Міркування аполітичного», він бореться проти зростаючої небезпеки гітлеризму (статті «Німецька мова. Звернення до розуму», 1930). Антифашистськими ідеями перейнята новела «Маріо і чарівник», 1930), а також історична тетралогія на біблейську тему – «Йосип і його брати».

Трилогія «Йосип і його брати» (1933–1943) складається з самостійних романів «Історія Якова», «Юність Йосипа», «Йосип у Єгипті» і «Йосип-годувальник». Крім того, цим романам передують передмова автора «Пекельний шлях», що коротко викладає історико-міфологічні та філософські концепції книги.

Манн казав, що в цій трилогії він прагнув показати мальовничий, ілюзорно-пластичний світ стародавності. Роботу над цими романами він назвав «зухвалою грою». За допомогою арсеналу художніх засобів Манн вирішив оживити стародавність, ґрунтуючись на легендах, міфах, піснях і сказаннях. Для цього письменник у 1930 році вирушив до Палестини та Єгипту, місць, що збирався описати. Гуманізуючи міф і

показуючи його конкретні соціально-історичні джерела, Манн виступив тут проти характерних для фашизму спроб возвеличити міф і взагалі інтуїтивний ірраціоналізм за рахунок раціонального людського мислення.

Перехід до широкого зображення історичної та сучасної дійсності і висування масштабних, репрезентативних героїв дозволили авторові більш безпосередньо і повно висловити найсуттєвішу проблематику епохи.

З 1933-го року, після приходу до влади нацистів, Томас Манн жив в еміграції у Швейцарії, з 1938-го у США.

Гуманістичні заповіді класичної німецької літератури, пропоставлені фашистському варварству, утверджуються в романі про Й. В. Гете «Лотта у Веймарі» (1939) – підсумкові багаторічних роздумів Манна над творчістю Гете. У романі глибоко трактується співвідношення між мистецтвом і дійсністю, між геніальним художником і навколишнім середовищем.

У 1943 році він почав роботу над романом «Доктор Фаустус» (1947) – найбільш значним твором останнього періоду. Це роман про духовні витоки усього відсталого й реакційного, що призвели до виникнення німецького фашизму.

Для Німеччини цей роман має особливе значення, у ньому Манн показує духовну неспроможність інтелігенції, яка занепадає, вплив ідей Шопенгауера, Ніцше, Фрейда. Головний герой роману німецький композитор Адріан Леверкюн, котрий був носієм цих вад західної інтелігенції, прирікає себе на сердечну спустошеність, творче безсилля й апатію. У цьому романі Томас Манн звертається до стародавнього міфу про Фауста. Леверкюн теж іде на угоду з дияволом. Він теж знехтував своїм духовним даром, перейнявся фатальними амбіціями, цим і пояснюється його знуцання над талантом, хибне уявлення про цінності світу.

Манн вважає, що саме інтелігенція несе відповідальність за трагічні події ХХ ст.. Останні роки життя Манн провів у Швейцарії, у Цюріху. У 1955 році, під час Шиллеровських ювілейних торжеств, він виступав з промовами в НДР і ФРН. 80-річчя письменника в червні 1955 року відзначалося в усьому світі. Помер письменник 12 серпня 1955 року в Цюріху.

Письменницька спадщина Манна залишається в центрі світового літературного життя. Він класик роману ХХ ст., який зумів розширити рамки жанру й наситити його новим соціально-філософським змістом. Використовуючи традиційні форми роману, Томас Манн поглиблював і перетворював їх. Він надав оповіданню особливої гармонійної поліфонічності, синтезуючи авторську мову та мову персона-

жив, сучасність і минуле, різні шари дійсності, різні форми її сприйняття, нарешті, конкретність зображення і філософську глибину проблематики. Саме його твори були сприйняті багатьма німецькими письменниками ХХ ст. і навіть цілими поколіннями письменників за деяку точку відліку, за приклад, що визнавався чи заперечувався, за основну даність, у порівнянні з якою яснішою ставала мета і напрямок власної творчості.

«*Маріо і чарівник*». Тут Томас Манн описував зіткнення ідей, а не тих реальних сил, що стояли за ідеями. Наслідок цього – певна умоглядність його художніх творів. Але інший наслідок такого «лабораторного» методу, такої звички розумового художника оперувати ідеями, показувати їх образно, через конкретні ситуації, відкриваючи читачеві глибокі психологічні взаємозв'язки ідей, – це підвищена чутливість Томаса Манна саме до їхніх взаємозв'язків, його уміння побачити часом хитку межу між красою і жорстокістю, мистецтвом і варварством, щирим поривом і низькою демагогією [7]. Школа, що її пройшов письменник, допомогла йому рано, задовго до того, як Гітлер прийшов до влади в Німеччині, побачити, який небезпечний, згубний для Європи, для людства є дурман фашистської ідеології і відстала пасивність, що потурає цій ідеології. У цьому сенсі його «лабораторний метод» загартував письменника для боротьби проти фашизму.

Поясненням і підтвердженням сказаного може слугувати новела «*Маріо і чарівник*», написана в 1929 році. Перервавши на час літніх канікул роботу над романом «*Йосип і його брати*», письменник, за його словами, «вирішив зайнятися роботою, що не вимагала ніякого оснащення (тобто допоміжного матеріалу – книг, альбомів, папок з виписками з книг) і котру можна було в повному розумінні слова «черпати з повітря». Так, саме «з повітря», і повітря не тільки італійського, але вже й німецького, – хоча новелу «*Маріо і чарівник*» заборонили передусім в Італії, – народилася вона, як сказав про неї згодом автор, «дуже насичена політикою історія, внутрішній зміст якої становить психологія фашизму і психологія «волі»» [12]. Усе, що описано в новелі «*Маріо і чарівник*», за деякими винятками, Томас Манн бачив насправді, коли разом із дружиною і дітьми проводив у 1926 році канікули в Італії, – і «ворожнечу національних прапорів», і атмосферу «нервової напруженості», і шпиків у котелках, і горбаня-гіпнотизера, який змусив танцювати під хльоскання свого батога якогось «пана з Риму», і офіціанта Маріо, якого цей страхітливий фокусник змусив поцілувати себе, переконавши Маріо, що перед ним його кохана. Відчуваючи наближення якоїсь катастрофи, головний герой зі своєю сім'єю з самого початку твору намагався уникнути можливості потрапити саме туди, куди привела його доля. Спочатку це були залишки проявів коклюшу його дітей, котрі не дали змоги оселитися і залиши-

тися у тому готелі, що був намічений для відпочинку. Доля їхньої родини залежала від примхи якоїсь багатой дами, і обслуга, виконуючи її волю, чомусь навіть не дивилася в очі, коли родина виїздила з готелю. Та й на виставі вони могли не сидіти до самого кінця, діти послули ще під час першої дії. Але якась сила мовби змушувала їх залишитися і тим самим пройти крізь усе, що було призначено для них долею. Ці події повністю перегукуються з подіями і атмосферою реальної дійсності. «Наскільки я розумію, – говорить оповідач, – римлянина підвела його позиція чистого заперечення. Імовірно, одним небажанням не зміцниш сили духу; не хочеться чогось робити – цього недостатньо, щоб це стало змістом і метою життя; чогось не хотіти, і узагалі вже нічого не хотіти і, отже, усе-таки виконати необхідне, – отут, мабуть, одне так близько межує з іншим, що для волі вже й місця не залишається» [7]. У момент видання новели, у 1930 році, коли націонал-соціалістична, гітлерівська партія одержала на виборах до рейхстагу чотири мільйони загінтогизованих голосів, ці слова великого письменника дійсно звучали як замах на фашистську політику. Вони лунали як пересторога німецькому пануванню, як прогноз наслідків консервативності, як застереження від тієї «угоди з дияволом», котру Т. Манн побачив уже в Італії.

Основні твори: «Чарівна гора», «Йосип і його брати», «Доктор Фаустус», «Будденброки», «Тристан», «Тоніо Крегер», «Маріо і чарівник».

Новаторство та особливості творчого методу Т. Манна:

- у центрі творів – людина, її життя, суперечності людського буття;
- зосередження уваги на порухах людської душі, змінах, що відбували у психіці героїв;
- глибокий психологізм, прихована іронія, гра інтелекту;
- зіставлення двох світів: філістерський (обмеженого бюргерства) та життя художника; світ духовний і світ речей;
- відсутність прагнення до незвичайного, виняткового. Конкретний епізод у повсякденному житті героя змальований з підкресленим епічним спокоєм;
- негативне сприйняття дійсності, її різка і відверта критика;
- неквапливість і деталізованість описів, уміння передати глобальні колізії світу художніми засобами;
- сполучення гостро аналітичного й іронічного начала з емоційною теплотою;
- ідейно-проблематичне та тематичне розмаїття;
- проникнення у людську душу, розкриття внутрішнього світу особистості, показ зародження почуттів;

- широке охоплення складної німецької і європейської дійсності кінця XIX – першої половини XX ст. – різноманітність тематики: творів історична доля Німеччини («Будденброки», «Маріо і чарівник»);
- протиставлення бюргера і митця, гострий осуд «мистецтва для мистецтва» («Смерть у Венеції»);
- викриття фашизму;
- повага до людської гідності, ницість суспільства, де ніхто не цінував справжні почуттів [7].

Твори письменника – філософа Томаса Манна – були тісно пов’язані з кращими традиціями німецької прогресивної літератури. Він належав до тих представників літератури, які розпочали свій творчий шлях, усвідомивши значення прогресивних ідей XX століття. Прозайк став засновником інтелектуальної прози, у якій образ викликав думку, а думка – образ. Митець був переконаний у тому, що, коли мистецтво існувало окремо від життя, воно не здатне дати людині повного щастя. Мистецтво, відірване від життя, не могло бути прекрасним. Отже, Томас Манн – класик роману XX ст., який зумів розширити межі жанру й наповнити його новим соціально-філософським змістом. Використавши традиційні форми роману, він поглибив і перетворив їх.

Контрольні питання

1. Як ідеї філософії та мистецтва вплинули на побудову образів і сюжетів у романах Томаса Манна?
2. У чому полягає головна проблематика новели «Маріо і чарівник»?
3. Яке місце в творчості Томаса Манна займає протиставлення художника і суспільства?
4. Які художні засоби Томас Манн використовував для поєднання міфу і реальності в своїх творах?
5. Як Томас Манн експериментував із жанровими формами та стилями у своїй творчості?
6. Яку роль у творчому методі Томаса Манна відіграє іронія та пародія?

Лекція 14

Американська література кінця XIX початку XX ст. Генрі Водсворт Лонгфелло, О. Генрі, Теодор Драйзер

- Творчість Г. В. Лонгфелло та період зрілого романтизму США
- Пригодницьке життя і захоплива творчість О. Генрі
- Теодор Драйзер – творець американського роману

Творчість Г. В. Лонгфелло та період зрілого романтизму США.

Літературне життя Сполучених Штатів в епоху зрілого романтизму набуло жвавості, динаміки, розмаху, яких не знало раніше. Старше покоління романтиків ще не відійшло, а вже з'явилися нові імена: Емерсон, Готорн, Торо, Лонгфелло, Лоуелл, Мелвілл, Уїтмен, По, Бічер-Стоу та десятки інших. Незмірно зросла кількість літературних журналів, що суттєво сприяло розвитку літератури в країні.

Творчість Генрі Водсворта Лонгфелло, американського поета, пов'язана з пізнім етапом розвитку романтизму в літературі США. Він відомий читачеві як творець знаменитої «Пісні про Гайявату» (1855), у котрій було оспівано легендарного героя північноамериканських індіанців. Його перу належить також «Пісня про рабство» (1842), котра пролунала протестом проти становища негрів у Сполучених Штатах.

Лонгфелло народився в родині адвоката, його готували до юридичної кар'єри. Але вже в коледжі він захопився вивченням нових європейських мов і поезією. Закінчивши курс у 1825 році, він здійснив подорож до Європи, де провів три роки. Юнак слухав лекції в Геттінгенському університеті, відвідав Італію, Іспанію, Францію, Англію, Голландію, Швейцарію. Після повернення Лонгфелло почав викладати іноземні мови у тому ж коледжі, у котрому навчався. Близько двадцятьох років (1835–1854) Лонгфелло був професором кафедри європейських мов Гарвардського університету, а після цього повністю присвятив себе літературній творчості. Коло його науково-літературних інте-

ресів було досить широким і різноманітним. Він писав ліричні вірші, поеми, балади, подорожні нариси, складав поетичні антології, займався перекладами.

У 1855 році Лонгфелло закінчив роботу над найвизначнішою працею свого життя «Піснею про Гайявату». Ця епічна поема створена на ґрунті пам'яток індіанського фольклору. Поет зібрав і опрацював пісні й легенди, котрі існували серед північноамериканських індіанців, і розповідали про життя, подвиги, боротьбу народного героя – легендарного богатиря Гайявати. Поет розповідає про його дивовижне народження та його величне життя в ім'я щастя свого народу, котрий прагне йти шляхом добра й правди. Гайявата – особа історична. Він жив у XV сторіччі, походив з племені ірокезів, потім став одним з вождів індіанського народу. У фольклорних оповідях Гайявата наділений рисами казкового героя. Тому і в інтерпретації Лонгфелло історія Гайявати стає поетичною легендою, чарівною казкою, у котрій фантастичний вимисел переплітається з народною мудрістю. Герой поеми – особа незвичайна: автор наділив його чудесною силою, незвичайним розумом і відвагою. Всі свої сили він віддає на благо свого народу – в цьому й полягає образ суто народного героя. Гайявата навчає індіанців необхідним речам у їхньому житті: майстерності полювання і землеробства, він винаходить писемність, відкриває таємниці лікарського мистецтва. Він вивчає таємниці природи, розуміє голоси звірів і птахів, уміє слухати шум вітру, дзюрчання річки. Поряд з цим у поемі відтворені прекрасні картини природи Північної Америки, змальовано побут індіанських племен, спосіб їхнього життя. З великою достовірністю змальовано одіж, зброю, прикраси, що дає змогу відтворити колорит індіанського життя, відчутти правдоподібність. Образи героїв опоетизовані автором: це відважний і ніжний Чайбайабос, простодушний і сміливий Квазінд, струнка й гнучка Венона, прекрасна Нокоміс. Усі вони енергійні й відважні люди, котрі прагнуть до щастя і хочуть досягти його. У заключній частині поеми Гайявата закликає своїх співвітчизників жити у дружбі з білими й прислухатися до їх мудрих порад. Фінал пісні пронизаний настроями всепрощення [7].

Перша половина 50-х років становить вершину в історії американського романтизму; романтичний рух зайняв три десятиріччя, а потім пережив смугу глибокого занепаду, залишивши нащадкам багатий художній і філософський спадок. Основні твори автора: «Пісня про Гайявату», «Пісня про рабство».

Пригодницьке життя і захоплення творчістю О. Генрі. Американський прозаїк О. Генрі (справжнє ім'я й прізвище Вільям Сідней Портер) народився 11 вересня 1862 року в Гринсборо, штат Північна Кароліна. Він є автором понад двохсот вісімдесяти оповідань, скетчів,

гуморесок. Життя Вільяма Портера було нерадісним від самого дитинства. У три роки він втратив матір, а батько, провінційний лікар, ставши вдівцем, почав пити й невдовзі перетворився на нікчемного алкоголіка.

Покинувши школу, п'ятнадцятирічний Біллі Портер став за аптечний прилавок. Робота в оточенні мікстур від кашлю й порошоків від бліх згубно вплинула на його й без того підірване здоров'я.

У 1882 році Біллі вирушив до Техасу, два роки жив на ранчо, а потім влаштувався в Остині, служив у земельному управлінні, касиром і рахівником у банку. З банківської кар'єри нічого путнього в нього не вийшло. Портера звинуватили в розтраті 1150 доларів – дуже серйозної суми на той час. Біографи письменника дотепер сперечаються, чи був він насправді винний. З одного боку, він мав потребу в грошах для лікування хворої дружини (і для видання «Rolling Stone»), з другого – касир Портер звільнився з банку в грудні 1894 року, тоді як розтрата була розкрита тільки в 1895 році. Проти Портера порушили кримінальну справу, і в лютому 1896 року він у паніці тікає до Нового Орлеана, а звідти – до Гондурасу. У цій країні доля звела Портера з приємним джентльменом – професійним бандитом-грабіжником Елом Дженнінгсом.

Пізніше Дженнінгс, відклавши револьвера, взявся за перо й створив мемуари, в яких згадував цікаві епізоди латиноамериканських пригод. Друзі брали участь у місцевому гондураському путчі, потім втекли до Мексики, де Дженнінгс урятував майбутнього письменника від неминучої смерті. Портер необережно позалицявся до якоїсь заміжньої кралечки; чоловік, який був десь поблизу, мексиканець-мачо, дістав ножа з лезом довжиною два фути й хотів захистити свою гідність. Ситуацію врегулював Дженнінгс – пострілом від стегна вистрелив ревнивцеві в голову, після чого вони з Вільямом сіли на коней, і конфлікт залишився позаду.

У Мексиці Портер одержав телеграму, в якій повідомлялося про те, що його кохана дружина – Атол Естес помирає. Під час відсутності чоловіка, вона не мала засобів до існування, голодувала, а захворівши, не могла купити ліки, проте в переддень Різдва продала за двадцять п'ять доларів мереживну накидку й надіслала коханому в Мехіко подарунок – золотий ланцюжок для годинника. На жаль, саме тієї миті Портер продав свого годинника, щоб купити квиток на поїзд. Він встиг побачитися й попрощатися із дружиною. За кілька днів вона померла. Агенти поліції з жалобними пов'язками мовчки йшли за труною. Відразу після похорон вони заарештували касира-розтратника, який не сказав жодного слова на суді й одержав п'ять років в'язниці.

У засланні Портер пробув три роки й три місяці. Звільнився достроково (за зразкову поведінку й хорошу роботу в тюремній аптеці) влітку 1901 року. Тюремні роки він ніколи не згадував. Допомогли

спогади Ела Дженнінгса, що з іронії долі знову опинився пліч-о-пліч із письменником у каторжній в'язниці Коламбуса, штат Огайо.

Разом з Портером і Дженнінгсом сидів двадцятилітній «ведмежатник» (зломлювач сейфів) Дикий Прайс. Він зробив добру справу – врятував із сейфа, що несподівано зачинився, маленьку дочку багатого бізнесмена. Зрізавши ножом нігті, Прайс відкрив надсекретний замок за дванадцять секунд. Йому обіцяли помилування, але обдурили. На цей сюжет Портер склав своє перше оповідання – про зломлювача Джиммі Валентайна, який врятував племінницю своєї нареченої з вогнетривкої шафи. Оповідання, на відміну від історії Прайса, закінчувалось щасливо.

Перш ніж надіслати оповідання в газету, Портер прочитав його співкамерникам. Ел Дженнінгс згадував: *«З тієї хвилини, як Портер почав читати своїм низьким, оксамитовим, злегка заїкуватим голосом, запанувала мертва тиша. Ми абсолютно завмерли, затамувавши подих. Нарешті грабіжник Рейдлер голосно зітхнув, і Портер, ніби прокинувшись від сну, поглянув на нас. Рейдлер усміхнувся і взявся терти очі своєю покаліченою рукою. – Чорти б вас узяли, Портере, це вперше за моє життя. Покарай мене Господь, якщо я знав, як виглядає сльоза!»* [13]. Оповідання до друку взяли не відразу. Три наступних були опубліковані під псевдонімом.

Перебуваючи у в'язниці, Портер соромився друкуватися під своїм прізвищем. В аптечному довіднику він наштовхнувся на прізвище відомого в той час французького фармацевта О. Анрі. Саме її в тій же транскрипції, але в англійській вимові (О. Генрі) письменник обрав своїм псевдонімом до кінця життя. Виходячи з тюремних воріт, він вимовив фразу, яку цитують уже протягом чи не століття: *«В'язниці могли б зробити велику послугу суспільству, якби суспільство вибирало, кого туди саджати»* [13].

Наприкінці 1903 року О. Генрі підписав контракт із нью-йоркською газетою *«World»* на щотижневу здачу короткого недільного оповідання – по сто доларів за один твір. Цей гонорар на той час був досить великий. Річний заробіток письменника дорівнював прибуткам популярних американських романістів.

Але скажений темп роботи виснажував О. Генрі, який не міг відмовити ще й іншим періодичним видавцям. Протягом 1904 року О. Генрі надрукував шістдесят шість оповідань, за 1905 – шістдесят чотири. Іноді, сидючи в редакції, він дописував відразу два оповідання, а поруч перебував редакційний художник, чекаючи, коли можна буде розпочати ілюстрування.

Читачі американських газет не могли подолати великі тексти, терпіти не могли філософування й трагічні історії. О. Генрі стало бракувати сюжетів, і він щодалі частіше брав, а то й купував їх у друзів і

знайомих. Поступово він почав стомлюватися й знижував темп. Проте з-під його пера вийшло 273 оповідання – понад тридцять оповідань на рік. Оповідання збагатили газетярів і видавців, але не самого О. Генрі – непрактичного, який звик до напівбогемного життя. Він ніколи не торгувався, нічого не з'ясував. Мовчки одержував свої гроші, дякував і йшов: *«Я винен містеру Гілмену Холу, за його словами, 175 доларів. Гадаю, що винен йому не більше 30 доларів. Але він уміє рахувати, а я ні ...»*.

Він уникав товариства літературних побратимів, прагнув до самоти, цурався світських прийомів, не давав інтерв'ю. По кілька днів без поважних причин блукав Нью-Йорком, потім зачиняв двері кімнати й писав.

У блуканнях й відчуженості він дізнавався й «переварював» велике місто, Вавилон-на-Гудзоні, Багдад-над-Підземкою, – його звуки й вогні, надії й сльози, сенсації й провали. Він був поетом нью-йоркського дна й найнижчих соціальних щаблів, мрійником і фантазером цегляних завулків. У сумовитих кварталах Гарлема й Коні-Айленда волею О. Генрі з'являлися Попелюшки й Дон Кіхоти, Гарун аль-Рашиди й Діогени, які були завжди готові прийти на порятунок до тих, хто гине, щоб забезпечити реалістичному оповіданню несподівану розв'язку.

Останні тижні життя О. Генрі провів сам-один у злидненому готельному номері. Він хворів, багато пив, уже не міг працювати. На сорок восьмому році життя в нью-йоркській лікарні він перейшов у інший світ, на відміну від своїх героїв, так і не доставши чудесної допомоги.

Похорон письменника став справжнім огенрієвським сюжетом. Під час панахиди до церкви ввалилась весела весільна компанія, й не відразу зрозуміла, що доведеться зачекати на вході.

О. Генрі можна було б назвати своєрідним запізним романтиком, американським казкарем ХХ ст., але природа його унікальної новелістичної творчості ширша за ці визначення. Гуманізм, незалежна демократичність, пильність художника до соціальних умов свого часу, його гумор і комедія переважають над сатирою, а «втішливий» оптимізм – над гіркотою й обуренням. Саме вони створили унікальний новелістичний портрет Нью-Йорка на зорі ери монополій – багатолічного, привабливого, загадкового й жорстокого мегаполіса з його чотирма мільйонами «маленьких американців». Інтерес і співчуття читача до життєвих перепитів клерків, продавщиць, бурлаків, невідомих художників, поетів, акторок, ковбоїв, дрібних авантюристів, фермерів тощо, вважається особливим даром, що властивий О. Генрі як оповідачеві. Образ, що виникає ніби на очах, відверто умовний, набуває скороминущої ілюзорної вірогідності – і назавжди залишається в пам'яті. У поетиці новели О. Генрі дуже важливий елемент гострої театральності,

що, безсумнівно, пов'язаний з його світовідчуттям фаталіста, який сліпо вірить у Випадок або Долю. Звільняючи своїх героїв від «глобальних» роздумів і рішень, О. Генрі ніколи не відвертає їх від моральних орієнтирів: у його маленькому світі діють закони етики, людяності – навіть у тих персонажів, чії дії не завжди узгоджуються із законами. Надзвичайно багатою, асоціативною і вигадливою є мова його новел, насичена прихованими цитатами й усілякими каламбурами, які ставлять надзвичайно складні завдання перед перекладачами – адже саме в мові О. Генрі закладений «формотворчий фермент» його стилю. За всієї своєї оригінальності новела О. Генрі – явище суто американське, що виросло на національних літературних традиціях від Е. По до Б. Гарта й М. Твена.

Листи й незакінчені рукописи свідчать про те, що в останні роки життя О. Генрі підійшов до нового рубежу. Він жадав «простої чесної прози», прагнув звільнитися від певних стереотипів й «рожевих кінцівок», яких чекала від нього комерційна преса, орієнтована на міщанські смаки [22].

Більша частина його оповідань, які публікувалася в періодиці, увійшла до збірників, що були видані за його життя: «Чотири мільйони» (1906), «Палаючий світильник» (1907), «Серце Заходу» (1907), «Голос міста» (1908), «Шляхетний шахрай» (1908), «Дороги долі» (1909), «На вибір» (1909), «Ділові люди» (1910), «Вовчки» (1910). Посмертно видано ще більше десятка збірників. Роман «Королі й капуста» (1904) складається з умовно пов'язаних сюжетом авантюрно-гумористичних новел, дія яких відбувається в Латинській Америці.

Доля спадщини О. Генрі була не менш важкою, ніж особиста доля В.С. Портера. Після десятиріччя слави настала пора нещадної критичної переоцінки цінностей – реакція на тип «добре виконаного оповідання». Втім, приблизно з кінця 50-х років минулого століття в США знову відродився літературознавчий інтерес до творчості й біографії письменника. Що ж до читацької любові до нього, то вона незмінна: О. Генрі, як і раніше, посідає постійне місце серед авторів, яких люблять перечитувати в багатьох країнах світу.

«Дари волхвів». О. Генрі полонив своїх читачів не тільки гостротою соціальної тематики. Він здобув широке визнання як неперевершений оповідач. Життєві проблеми лише боком торкалися його розповідей. О. Генрі ввійшов в літературу як майстер цікавих оповідань. Він зумів посісти своє місце серед найкращих оповідачів в американській літературі завдяки оригінальності свого таланту.

Серед найкращих літературних шедеврів О. Генрі привертає до себе увагу оповідання «Дари волхвів». Це зворушлива розповідь про життя бідних людей. Головними її героями є Делла, надзвичайно

гарна молода жінка, та її чоловік Джим. Зовнішністю і характером дружина О. Генрі була схожа на героїню «Дари волхвів». Чарівне юне створіння, любляча й до кінця віддана жінка, вона буває щасливою тоді, коли щасливий її чоловік. Подружжя, зовсім не маючи грошей, намагається зробити один одному гідні подарунки на Різдво. Кожна людина на світі має щось найдорожче, таке мали й вони: у Делли було розкішне блискуче довге волосся; Джим мав наручний годинник, що залишився ще від батька. Криючись один від одного, вони вдвох продали найдорожче, і придбали, як їм здавалося, чудові подарунки. Делла чоловікові купила коштовний золотий ланцюжок на годинник; а Джим – гребінці для волосся. Вони пожертвували скарбами, що становили предмет їх радості.

Оповідання чітко вибудоване: виникла певна ситуація, задум до якого залучені герої; читачеві здається, що він знає, якого завершення розповіді йому очікувати, але невдовзі він дізнається, що помилявся, бо розв'язка оповідання виявляється для нього зовсім несподіваною.

Оповідання «Дари волхвів» – це дуже зворушлива історія, забарвлена добродушним гумором, але за завісою гумору приховуються серйозні думки, і тільки від проникливості читача залежить, наскільки важливі уроки винесе він із нього для себе.

Теодор Драйзер – творець американського роману. Цей американський письменник – яскравий представник жанру «класична американська проза». Крім натуралістичних деталей, у його творах є докладні описи реальних документів, статей із газет. Якщо вам цікаво, яким було життя в Америці сто років тому, вам сподобається читати книги Теодора Драйзера. Ви дізнаєтеся, як починали формуватись сучасні світові капітали і з'являлася нова мораль. Автор багато писав про нестримну жагу грошей, властиву людям у ті роки і про шалене прагнення успіху. Чимало їх ми заради досягнення своїх цілей переступали через найсвятіше у житті. Творчість Теодора Драйзера подобалося далеко ще не всім його сучасникам, але, попри це, він продовжував писати у своєму стилі.

Теодор Драйзер (повне ім'я Теодор Герман Альберт Драйзер) народився 27 серпня 1871 р. у США, у багатодітній сім'ї німецьких емігрантів. Вони жили дуже бідно, їхній батько, серйозно скалічений на будівництві, брався за будь-які підробітки, але грошей все одно не вистачало. Незважаючи на це, майбутньому письменнику вдалося вступити до університету в Індіані. Через рік він кинув навчання та поїхав на заробітки до Чикаго. Роботи він не боявся і перепробував багато різних професій. Ставши, зрештою, репортером, він багато подорожував і в кожній країні спостерігав за її соціальними реаліями.

У 1927 р. він приїхав до СРСР, де пробув цілих одинадцять тижнів. Після цього візиту романи Теодора Драйзера та його публіцистика мали ще більшу антикапіталістичну спрямованість [12].

Життя та творчість у нього завжди були нерозривно пов'язані. Він завжди писав на злободенні теми, статті його відрізнялися особливою гостротою. Цей характерний стиль зберігся у всіх його книгах. Помер Теодор Драйзер у Лос-Анджелесі, 28 грудня 1945 р. Причиною його смерті стала серцева недостатність.

Особисте життя письменника було досить бурхливим – він легко захоплювався жінками, швидко втрачав інтерес і зав'язував нові відносини. Він мав два офіційні шлюби. У 1898 році письменник одружився з чарівною Сарі Уайт, за якою впадає цілих п'ять років. Вони прожили разом 11 років і розлучилися в 1909 р. через невірність чоловіка і його нового захоплення. Новим захопленням письменника стала Хелен Річардсон – його двоюрідна сестра. Вони почали жити разом у 1919 р. і багато років вона була його постійною жінкою. Хелен намагалася крізь пальці дивитися на любовні пригоди Теодора, і в 1944 р. вони одружилися.

Літературна спадщина Теодора Драйзера – це класичні книги: романи, публіцистика, оповідання. До написання першого роману, який вийшов 1900 р., Драйзер написав сорок дві статті та кілька поем. Крім того, в 1897 р. він створив нарис під назвою «Артистичний квартал Нью-Йорка: літературно-артистичний притулок у Броксвіллі».

Отже, наведемо список творів, які принесли автору світову популярність. Роман «Сестра Керрі» було опубліковано 1900 р. і майже відразу став скандальним. У ньому розповідається про провінційну дівчину Керрі, яка поїхала до Чикаго у пошуках кращого життя. Головна героїня та двоє інших ключових персонажів – Герствуд та Друе, описані як люди, які не вміють любити, дбати, співчувати. Заради власної вигоди вони готові на будь-яку нищість. Твір було названо аморальним та вилучено з друку. Повторний успіх прийшов до нього лише за кілька років.

Роман «Дженні Герхардт» вийшов у 1911 р. У ньому розповідається про бідну вродливу дівчину, яка погодилася стати утриманкою багатія заради того, щоб він допомагав її сім'ї.

У 1912 р. було опубліковано «Фінансист» – перший том із «Трилогії бажання». У ньому розповідається про Френка Каупервуда – молодого талановитого підприємця, який зумів швидко стати мільйонером. Незважаючи на те, що він потрапив до вищого товариства Філадельфії, Френк не хотів зважати на його правила. Зрештою, це довело його до в'язниці. У романі описані як фінансові махінації, так і особисте життя Каупервуда.

У 1914 р. вийшов «Титан» – другий том трилогії. Фінансовий геній Френк знову занурюється у звичне середовище шахрайства. Він прагне заволодіти відомими транспортними та газовими корпораціями, вступаючи у запеклі сутички з конкурентами. Проте перемогти йому не вдається. Його шлюбо також опиняється під загрозою, і щоб усе виправити Френк із сім'єю переїжджає до Лондона, щоб почати все спочатку [22].

«Геній» – роман, який вийшов у 1915 р. Його частково можна вважати автобіографічним. З нього читач дізнається про життєвий шлях Юджина Вігли – творчі злеті і падіння цього художника, його пристрасті до жінок, одержимість живописом. Як і інші твори Теодора Драйзера, «Геній» містить реальні факти з життя письменника, його власні спостереження та життєвий досвід.

Роман «Американська трагедія» вийшов 1925 р. і був названий основним твором Драйзера. Умовно роман складається із трьох частин. Перша оповідає про Клайда Гріффітса – юнака, сім'я якого подорожує Америкою у якості проповідників і наставляє на шлях істинний її громадян. Проте молодій людині не до душі такий спосіб життя – він щиро прагне багатства та успіху. Вирішивши заробляти самостійно, він почав працювати кур'єром у готелі. Клайд спостерігає за її багатими мешканцями і починає їм заздрити, адже вони живуть в своє задоволення, з легкістю витрачають великі гроші.

Друга частина твору переносить читача до Чикаго. Головний герой поїхав сюди і одержав від свого багатого дядька пропозицію про роботу. Гріффітс з радістю її прийняв і став швидко просуватися кар'єрними сходами. Крім цього, він закохався в симпатичну колегу Роберту, і заради цього кохання залишив усі минулі захоплення. Дівчина відповіла йому взаємністю, і закохані були щасливі. Але тут у житті головного героя з'явилася Сондра – багата та гарна.

У третій частині роману описано борсання Клайда між двома жінками. Роберта, як і раніше, щиро любить його і чекає від нього дитину, але і без примхливої аристократки Гріффітс вже просто не уявляє свого життя.

На очі Клайда потрапляє замітка в газеті, в якій йдеться про трагічну загибель молодого чоловіка і дівчини, які каталися на човні. Клайду відразу приходить в голову задум, який міг би позбавити його від майбутніх неприємностей, пов'язаних з вагітністю Роберти, але він відганяє від себе страшну ідею. Він все більше думає про статтю і в стані безвиході вирішує вбити Роберту. Він запрошує її покататися на човні, але в самий останній момент не знаходить у собі сил здійснити задумане, впадаючи в ступор. Роберта хоче доторкнутися до Клайда, той рефлекторно відштовхує її і ненавмисно вдаряє фотоапаратом.

Човен перевертається, б'ючи дівчину по голові. Клайд чує крики Роберти про допомогу, але вирішує не допомагати їй, внутрішній голос переконує його у випадковості події.

Решту свого життя Клайд проводить у в'язниці, спостерігаючи, як інші ув'язнені проходять свій останній шлях по коридору «будинку смерті». Він не може повірити, що йому належить той же шлях. У кінці він сповідається, частково визнає свою провину. Його страчують на електричному стільці.

«Оплот» – роман 1946 р., що оповідає про конфлікт поколінь у звичайній релігійній сім'ї Барнсів. Головний сюжет твору розгортається навколо життя п'ятьох дітей та їх дорослішання;

«Стоїк» – третій роман з «Трилогії бажання». Він був опублікований в 1947 році вже після смерті Теодора Драйзера. Він описує життя Френка Каупервуда у Франції, де його компанія будує метрополітен. Головний герой, що вже у поважному віці, як і раніше, прагне взяти від життя якомога більше. Проте тяжка хвороба заважає його планам. Загострення трапляються все частіше, і після одного з них Каупервуд помирає, встигнувши покаятися у гріхах перед двома жінками – дружиною та коханкою [11].

Як ми вже зазначили, твори Драйзера – це не лише романи, а й малі літературні форми. Він випустив низку автобіографічних робіт, збірку оповідань та творів, присвячених актуальним суспільно-політичним проблемам.

Також вийшли екранізації його найвідоміших робіт:

– 1931 р. – «Американська трагедія»;

– 1933 р. – «Дженні Герхардт»;

– 1952 р. – «Сестра Керрі».

Біографія Теодора Драйзера насичена безліччю цікавих фактів:

– перебуваючи у 1912 р. у своєму першому європейському турне, Драйзер збирався повернутися до Нью-Йорка на Титаніці, але прислухався до порад англійського видавця і вибрав корабель, квиток на який коштував значно дешевше;

– у 1930 р. Драйзер був одним із кандидатів на здобуття Нобелівської премії з літератури. Проте зрештою нагорода дісталася іншому письменнику, Сінклеру Льюїсу;

– у 1931 р. письменник опублікував автобіографічне твір «Зоря», в якому описав своє дитинство та юні роки життя;

– у 1933 р. ім'я Теодор Драйзер було серед авторів, книги яких спалювалися в нацистській Німеччині;

– у 1944 р. письменник, за рішенням Американської академії літератури та мистецтв, був нагороджений почесною золотою медаллю за свій внесок у літературу [11].

Контрольні питання

1. Охарактеризуйте як творчість Г. В. Лонгфелло вплинула на розвиток американського романтизму?
2. Які теми та образи у творах Лонгфелло відображають дух зрілого романтизму в США?
3. Як життєвий досвід О. Генрі вплинув на тематику та стиль його новел?
4. У чому полягає особливість гумору та несподіваних фіналів у творах О. Генрі?
5. Як Теодор Драйзер відобразив соціальні та економічні реалії Америки у своїх романах?
6. Які риси американського натуралізму проявляються в творчості Теодора Драйзера?

Лекція 15

Американська література ХХ ст. Джек Лондон. Ернест Міллер Хемінгуей

- Загальна характеристика американської літератури ХХ століття
- Джек Лондон – автор пригодницьких оповідань та романів
- Ернест Хемінгуей – життя і творчість між двома Світовими війнами

Загальна характеристика американської літератури ХХ ст.

У ХХ ст. американська література пережила стрімкий підйом, пов'язаний, у першу чергу, з розквітом реалістичного мистецтва 20–30-х рр. У цей час друкували свої твори такі класики світового мистецтва, як Т. Драйзер, Е. Сінклер, Е. Хемінгуей, Ш. Андерсон та ін. Соціальні умови розвитку країни виступом сприяли письменників з критичною переоцінкою буржуазних цінностей.

Письменники-реалісти чітко усвідомили, що приховується за блискучим фасадом найбагатшої країни світу. Яскравим поясненням цього стала символічна назва найбільшого твору Т. Драйзера – «Американська трагедія». Внутрішнім трагізмом просякнута і література американських письменників «втраченого покоління». У творах, які розкрили цю тему, відобразилася реалістична точність у описах долі покоління, чия юність та молодість пройшли у роки війни.

Незважаючи на це, у літературі також простежувався метод соціалістичного реалізму у творах Д. Ріда, Т. Драйзера, Ф. Боноскі та інших. У ХХ ст. американська поезія та проза висунули такі важливі теми, як становище робітничого класу, расова дискримінація, соціальна боротьба, імперіалістична війна, небезпека фашизму та інші. Значний вплив на розвиток літератури мали прогресивні журнали «Ліберейтор», «Уоркерс манслі», «Нью Мессіз».

Одночасно незрозумілість ліберально налаштованої інтелігенції перед обличчям соціальних катаклізмів століття привела деяких письменників у глухий кут модернізму та авангардизму (група «імажистів» Е. Паунд). Вагомий вплив на розвиток модерністських течій

мав фрейдизм. Ідеалістичні концепції були покладені також у основі творчості Томаса Стернза Еліота та Гертруди Стайн.

Намагаючись повернути втрачені позиції в галузі ідеології, американська буржуазія використала засоби масової інформації для реклами модерністських творів і всіляко підтримала розвиток власне розважальної літератури. Тому в кінці 20-х років відбувався розквіт «масової літератури», центром якої став Голівуд.

Література США до 1945 року пройшла декілька етапів свого розвитку. У 20-ті роки у творах прогресивних письменників важливе місце займали теми соціального протесту та «втраченого покоління». Світова економічна криза, що розвивалася у 1929 році, призвела до появи нових тенденцій у літературі. Активізувалася літературна і публіцистична діяльність письменників соціалістичної орієнтації. З'явилися твори «жорстокого реалізму». У цей час посилилася антифашистська боротьба прогресивних письменників США.

У цілому розвиток американської літератури першої половини характеризувався домінуванням реалістичного методу зображення дійсності [7].

Джек Лондон – автор пригодницьких оповідань та романів.

Народився 12 січня 1876 року в Сан-Франциско. При народженні одержав ім'я Джон Чейні, але вісім місяців по тому, коли мати вийшла заміж, став Джоном Гріффітом Лондоном. Мати письменника – Флора Уеллман – походила із заможної уельської родини, була розумною і начитаною дівчиною, яка закінчила коледж, училася музиці, але мала нервовий характер зі швидко мінливим настроєм. У двадцять років вона перехворіла на тиф і після хвороби, як говорили, у неї залишилося деяке «сум'яття в голові». Це призвело до того, що все своє життя Флора була дуже своєрідною жінкою, захоплювалась гаданням, спирітизмом і не приділяла належної уваги вихованню сина. Материнські обов'язки були Флорі не до душі. Їй ніколи було стежити за хлопчиком, який почав хворіти. За порадою лікаря родина переїхала до сільської місцевості. Флора зайнялася пошуками годувальниці. Нею стала негритянка Дженні Прентіс, яка нещодавно втратила дитину. Вона стала для Джека не тільки годувальницею, а й прийомною матір'ю і всю свою невитрачену любов перенесла на маленького хлопчика. Лондон завжди з теплотою і ніжністю згадував свою «чорну» матір.

Дитинство Лондона пройшло в Сан-Франциско. Він багато читав, уявляючи себе героєм пригодницьких романів. Джек став постійним відвідувачем місцевої публічної бібліотеки. Кожну книгу він буквально проковтував. Він читав уночі, читав ранком, читав, коли йшов до школи, читав по дорозі додому й знову йшов до бібліотеки за новою книгою.

У школі щоранку учні співали хором. Одного разу, помітивши, що Джек мовчить, учителька відправила його до директора. Була довга і серйозна розмова, в результаті якої директор відіслав хлопчика назад до класу з запискою, у якій говорилося, що можна звільнити учня Лондона від співу, але замість того Джек повинен був писати твори щоранку протягом того часу, поки інші учні співали хором. Пізніше Джек Лондон приписував цьому покаранню свою здатність писати щоранку тисячу слів.

У 13 років Лондон закінчив початкову школу, але до середньої школи ходити не міг: у родині не було грошей, щоб платити за навчання. А вже у 15 років Джек мав іти на фабрику, щоб матеріально забезпечити родину, бо його вітччм потрапив під потяг і став калікою. Постійне недосипання, втома й бажання хоч одного ранку відпочити і не піти на остогидлу роботу через роки спонукає всесвітньовідомого письменника на створення пронизливого і сильного оповідання «Відступник», герой якого після місяців тяжкої праці, що перетворила його майже на тварину, бунтує і замість димного цеху йде у поле, лягає у траву й вперше за довгий час зустрічає схід сонця (дитяче бажання автора реалізується у літературному персонажі) [22].

Юність Лондона припала на часи економічної депресії і безробіття, матеріальне становище родини все гіршало. До двадцяти трьох років він перемавив безліч занять: був «устричним піратом» (браконьєром); інспектором рибальського патруля; матросом на шхуні «Софі Сазерленд», де брав участь у полюванні на морських котиків; робітником на джутовій фабриці; заарештовувався за бродяжництво (брав участь у поході безробітних на Вашингтон); був старателем на Алясці під час «золотої лихоманки». Це були роки змужніння і набуття життєвого досвіду, що так знадобився Лондону у подальшій літературній діяльності.

У 1893 році Джек Лондон узяв участь у літературному конкурсі газети «Сан-Франциско колл». Його нарис «Тайфун біля берегів Японії» зайняв перше місце й приніс авторові перший гонорар – 25 доларів (знаменно, що друге й третє місця отримали студенти Каліфорнійського та Стенфордського університетів). Це спонукало Лондона серйозно задуматися над подальшими перспективами. Життєвий досвід підказував, що людині фізичної праці важко, а інколи зовсім неможливо досягти успіху в житті, на противагу людині розумової праці, яка з роками не виснажується, а набуває розквіту, духовного розвитку. І Джек Лондон усвідомлено вирішує стати письменником. Для цього він займається самоосвітою, складає вступні іспити до Каліфорнійського університету й навіть успішно вчиться упродовж одного семестру (на більше не вистачало коштів).

Подальше життя талановитого юнака пов'язане з інтенсивною самоосвітою і нещадною творчою роботою, спрямованою на опанування тяжкої письменницької діяльності, вироблення особистого стилю. Цей період життя письменника дуже яскраво змальовано Лондоном у автобіографічному романі «Мартін Іден» (1909). 1896 рік круто змінив життя Джека Лондона: на Алясці знайдено золото, починається так звана золота лихоманка, в якій бере участь і молодий письменник. Йому так і не судилося знайти золото після кількох років виснажливої праці, але справжнім скарбом для Лондона стають особисті враження і досвід цього своєрідного краю, що отримав назву в подальших творах – «Біла Безмовність». Аляска, стає літературним Клондайком письменника: він створює особистий, ні з чим незрівнянний світ важких випробувань, суворих природних умов, міцної людської дружби і любові, які долають будь-які перешкоди. Так звані північні оповідання принесли славу молодому автору [22].

У 1900 році виходить перша збірка оповідань «Син вовка», потім друга – «Бог його батьків» (1901) і, нарешті, – роман «Дочка снігів» (1902). Джек Лондон стає всесвітньовідомим письменником зі своїм особливим стилем, неповторною манерою письма, оригінальною проблематикою. У наступні сімнадцять років він випускав по дві, навіть по три книги на рік. Секрет надзвичайної популярності Джека Лондона полягає, за словами відомого американського літературознавця Вана Віка Брукса, у тій «свіжій, життєствердній інтонації» його творів, що «так контрастувала з загальною сентиментальною спрямованістю тодішньої американської літератури» і була прямим викликом «ретельно процідженому, підсолодженому молочку життєвих ілюзій», яким пригощали публіку автори масової белетристики.

Захопившись ідеями К. Маркса і Ф. Енгельса (*освоєння яких збіглося з особистою зацікавленістю письменника проблемами соціальної справедливості*), Лондон у 1901 році вступає до соціалістичної партії. На той же час письменник захоплюється працями Г. Спенсера і Ф. Ніцше. Відголос уподобань Лондона тих часів можна побачити на сторінках роману «Мартін Іден» (1909), насичених політичними, філософськими та літературними дискусіями.

Літературний і життєвий шлях Джека Лондона був складним. Він був одним з найвизначніших соціалістів Сполучених Штатів початку ХХ ст. і залишався в той же час переконаним індивідуалістом. Він створив образи простих мужніх людей і водночас не був далекий від «своєрідної кіплінгівської пихатості», оспівував стійкість «білих золотошукачів» у сутичках з «Білою Безмовністю» Аляски. Його перу належать і насичені справжнім подихом життя романи і повісті, і ремісничкі твори, недалекої та, іноді з присмаком расистських теорій [12].

І все ж спостереження Лондона того періоду свідчать про глибоке розуміння творчої своєрідності різних письменників, про уміння поціновувати загальний стан сучасної американської літератури.

Джек Лондон був одним з засновників анімалістичної традиції не тільки в американській, але і у світовій літературі. Зображення диких та домашніх тварин у Лондона позначається не тільки великою любов'ю до «братів наших менших», але й знанням світу тварин, їх поведінки і повадок. Найкращими серед анімалістичних творів, безумовно, були «Поклик предків» (1903), «Біле ікло» (1906), «Джеррі-остров'янин» (1917), «Майкл, брат Джеррі» (1917). Саме собаки та вовки є найулюбленішими тваринами Джека Лондона (*свій великий будинок у Місячній долині письменник назвав «Будинком Вовка»*) [12].

Значним явищем американської літератури початку ХХ ст. став роман Лондона «Морський вовк» (1904), що, з одного боку, розкриває зацікавленість письменника «сильною особистістю» (яким є капітан Вульф Ларсен), з другого боку, є найвиразнішою критикою і розкриттям згубності самої ідеї «сильної особистості» як антисоціальної.

Результатом активної громадянської позиції і соціалістичних уподобань Джека Лондона була знаменита «Залізна п'ята» (1907) – роман-утопія, роман-попередження, написаний у формі рукопису, знайденого у п'ятому столітті «Ери Братства людей» і присвяченого подіям 1912–1932 років (періоду повної перемоги соціалізму). Головний герой – Ернест Евергард – все та ж сама сильна, мужня, вольова людина, як і герої «північних оповідань», але з революційними прагненнями й демократичними ідеями. У романі автор виступає з прямим попередженням можливого фашистського майбутнього людства.

Одним з найкращих творів Джека Лондона вважається роман «Мартін Іден» (1909), присвячений долі талановитої особистості в буржуазному суспільстві. Автобіографічний образ Мартіна Ідена стає прикладом великих досягнень пересічної людини. Простий матрос, завдяки надлюдській наполегливості й природному таланту, стає відомим письменником. Роман став своєрідним гімном творчим можливостям людини.

Роман «Місячна долина» (1913) – оптимістична історія подолання труднощів, яку автор показав на прикладі однієї сім'ї. Події розгортаються в Америці на початку ХХ ст. Велика депресія ще не почалася, але вже відчувається напруга, відбуваються сутички між страйкарями й штрейкбрехерами (*людина, яка працює, незважаючи на страйк, відмовляється брати у ньому участь*). Проте Лондон наголошує, що змінити можна все, якщо бути розумним і не боятися ризикувати.

Наприкінці життя Лондон тяжко хворіє на уремію (*гостре або хронічне самоотруєння організму, зумовлене нирковою недостатністю*) і для зменшення болю приймає морфій, кожного разу підвищуючи

дозу. У ніч на 22 листопада 1916 року він був знайдений мертвим у своєму кабінеті в маєтку в Глен-Еллен (штат Каліфорнія). На нічному столику було знайдено ліки й папірець з розрахунками нової, більш сильної дози морфію, яка виявилась смертельною. Що це було – трагічна випадковість чи усвідомлений крок важко хворої людини – залишилось невідомо. Але якщо згадати роман «Мартін Іден» і останній вчинок головного героя, можна припустити самогубство великого американського письменника.

«*Мартін Іден*» (1909). Мартін Іден це простий неосвічений хлопець моряк. Одного разу завдяки щасливому випадку він рятує хлопця, який потрапляє в біду. Той бажаючи віддячити своєму рятівникові запрошує його до себе в будинок на вечерю. У будинку Мартіна зустрічає атмосфера вищого суспільства, якій він не відповідає. Там він знайомиться з чудовою дівчиною Рут, але Мартін чудово розуміє, що поки він є неосвіченим моряком, разом їм не бути. Саме тому, Мартін вирішує докорінно змінити своє життя, а починає він з походу в бібліотеку і читання книжок.

Мартін виявляється дуже здібним учнем. А Рут навіть допомагає і всіляко підтримує його у навчанні. Поки молоді люди спілкуються, Мартін ділиться з дівчиною своїми спогадами з подорожей. І тут йому в голову приходить чудова ідея, писати розповіді про захоплюючі морські подорожі.

Мартін відправляє свої рукописи про неймовірні пригоди в кілька видавництв. Він думав, що Рут підтримає його в цих починаннях, але вона була проти. На її погляд, Мартіну варто було б спочатку закінчити хоча б середню школу. Він приймає її пораду, але невдало складає всі іспити. Крім того, до нього повертаються рукописи з негативними відгуками. Однак Мартін не впадає у відчай і намагається знайти собі роботу у місті. Але поєднувати творчість і важку фізичну працю практично неможливо. У той же час Рут і Мартін проводять багато часу разом, вони розповідають один одному про свої почуття.

Все йде добре, але Рут вирішує розповісти батькам про те, що вони з Мартіном вирішили одружитися. Батьки незадоволені тим, що їх дочка покохала хлопця з абсолютно невідповідного їй середовища.

Мартін все більше заглиблюється у вивчення літератури. Але його творча діяльність не є затребуваною. Він починає голодувати, продає свої речі і вже практично впадає у відчай. Але незабаром видавництва починають співпрацю з Іденом і переказують йому незначні кошти.

Мартін знайомиться з людьми, які вводять його в курс справи і звуть в свої кола. Він не чинить опір і незабаром розуміє, що став затягнутим борцем з існуючим режимом влади. Рут незадоволена таким пово-

ротом подій, вона припиняє спілкування з Мартіном і розриває договір про заручини.

Іден знаходить довгоочікувану популярність. Він заробляє великі гроші, має безліч закоханих в нього дівчат. До нього навіть повертається Рут, яка вважає його дуже розумною і талановитою людиною. Однак все це йому вже давно байдуже. Він роздає всі свої зароблені гроші близьким друзям і знайомим, а сам вирішує відправитися в далеке плавання на Маркїзькі острови. По дорозі він все ніяк не може знайти сенс життя і відігнати від себе сумні думки. Тому він наважується на самогубство. Мартін падає в воду. Тепер він знайшов такий довгоочікуваний і потрібний йому спокій.

Ми вже говорили про автобіографічний характер твору, писати який Лондон розпочав під час своєї подорожі південними морями на шхуні «Снарк» разом з другою дружиною Чарміан Кіттрідж (з першою дружиною – Елізабет Маддерн – він розлучився, залишивши двох дочок – Джоан і Бессі, розлука з якими постійно мучила письменника [12].

Роман спочатку друкувався з продовженням у журналі «Тихоокеанський щомісячник», а у вересні 1909 року вийшов окремим виданням, ставши двадцять першою книгою Джека Лондона.

Дія роману розвивається у двох взаємозалежних планах: особистому (любов Мартіна до Рут, їхні стосунки, завзяті заняття Мартіна самоосвітою) і соціальному (боротьба Мартіна їдена за місце у буржуазному суспільстві, за те, щоб це суспільство визнало його талант письменника). Слід зазначити, що спочатку боротьба ця велася в ім'я «блідоді, як лілея, дівчини», тобто мети сугубо особистої, індивідуальної. Глибока, вразлива, яка тягнеться до краси, натура Мартіна саме в образі вихованої красивої Рут побачила «те, заради чого варто жити, чого варто домагатися, через що варто боротися і заради чого варто вмерти ...» [22].

Образ Рут, безумовно, навіяний двома знайомими Джека Лондона, якими він захоплювався в юності – Мейбл Епплгарт і Ганною Струнською. Уся зовнішня сторона знайомства Мартіна із сімейством Морзів і розвиток його відносин з Рут близькі до історії відносин самого письменника з Мейбл Епплгарт.

Кохання до Руфі змінює Мартіна їдена і внутрішньо, і духовно. Щоб стати врівень з коханою, він починає активно працювати над самовдосконаленням і за дуже короткий термін стає не тільки на рівень знань самої Рут та людей її кола, але й перевищує їх. Йому стають явними лицемірство й брехня Морзів, їх пихатість, самовпевненість. Через деякий час кохана зраджує Мартіна в найскрутніший період

його життя. А він, поставивши мету стати відомим письменником, попри всілякі труднощі, досягає своєї мети, але втрачає сенс буття і кінчає життя самогубством.

Твори автора: «Син вовка» (1900), «Бог його батьків» (1901), «Дочка снігів» (1902), «Поклик предків» (1903), «Біле ікло» (1906), «Морський вовк» (1904), «Мартін Іден» (1909), «Місячна долина» (1913), «Джеррі-островитянин» (1917), «Майкл, брат Джеррі» (1917).

Ернест Хемінгуей – життя і творчість між двома Світовими війнами. Ернест Міллер Хемінгуей народився 21 липня 1899 року в Оук-Парк, невеличкому, чистенькому містечку, поруч з Чикаго – найбільшим торгово-промисловим центром Середнього Заходу. Майбутній письменник ріс у культурній, забезпеченій родині, і батьки, кожен по-своєму, намагалися спрямувати його інтереси. Батько – лікар за професією й етнограф-аматор за уподобаннями – захоплювався полюванням, брав з собою в ліси Ерні, водив його в індіанські селища, намагався привчити сина спостерігати природу, звірів, птахів, придивлятися до незвичайного життя індіанців. Мати – аматорка музики й живопису, яка навчалася співу й дебютувала у нью-йоркській філармонії, тут, у своєму містечку, змушена була задовольнятися викладанням музики, співом у церковному хорі, а сина прагнула навчити грі на віолончелі. Музиканта з Ерні не вийшло, але любов до гарної музики та картин залишилася у Хемінгуея на все життя.

Батько – супутник його дитинства і юності. Але після того як йому виповнилося п'ятнадцять років, Ернест не мав нічого спільного з батьком (*проблема «батьків і дітей»*). Пізніше батько виникає лише у примарних спогадах і снах, а супутник його змужності, приклад завзятої і мужньої денної праці – це дід, учасник Громадянської війни 1861–1865 років.

Оук-Паркська середня школа, де Хемінгуей отримав середню освіту, славилася високим рівнем загальноосвітньої підготовки. Майбутній письменник із вдячністю згадував своїх викладачів рідної мови та літератури, а шкільна газета «Трапеція» і шкільний журнал «Скрижаль» дали йому можливість спробувати свої сили в літературі (він пише фейлетони та короткі оповідання). За що б не брався Ерні, він в усьому намагався бути першим. Був капітаном і тренером різних спортивних команд, отримував призи з плавання і стрільби, був редактором «Трапеції». Є думка, що все це були спроби Хема (як його звали близькі друзі) і довести собі та навколишньому світу, що він не дівчинка. Річ у тім, що батьки письменника дуже хотіли мати доньку і до семи років вдягали Ерні в дівчачу сукню. На все життя ці спогади дитинства стали ахіллесовою п'ятою Хемінгуея, комплексом неповноцінності,

який він переборював весь час, займаючись тільки «мужніми» справами: спортом, полюванням, коридою, військовою журналістикою.

У шкільні роки Хемінгуей багато читав. Пізніше, вже після «Фієсти», він стверджував, що писати навчився, читаючи Біблію. З традиційного шкільного читання Хемінгуея не зачепили ні вірші Теніссона і Лонгфелло, ні романи Скотта, Купера, Гюго, Діккенса. Зате Шекспір і Марк Твен залишилися уподобанням на все життя.

Після закінчення школи юнак якийсь час працює у невеличкій газеті. Коли Хемінгуею виповнилось дев'ятнадцять років, він їде до Європи, щоб добровольцем взяти участь у Першій світовій війні, яка стала для нього першим життєвим університетом. Воює він у складі транспортного корпусу, в одному з санітарних загонів, що його США направили в італійську армію.

У ніч на 9 липня Хемінгуей, потрапивши під мінометний вогонь, був важко поранений. При огляді відразу на місці в Хемінгуея витягли двадцять вісім осколків, а всього нарахували їх двісті тридцять сім. Хемінгуея евакуювали до Мілана, де він пролежав кілька місяців і переніс кілька серйозних операцій коліна. Вийшовши з госпіталю, Хемінгуей був нагороджений італійським військовим хрестом і срібною медаллю за доблесть – другою за значенням військовою нагородою.

У 1919 році Хемінгуей повертається додому до Сполучених Штатів в ореолі героя, одним з перших поранених, одним з перших нагороджених.

Якщо життєва біографія Хемінгуея почалася, власне кажучи, в окопах на річці П'яве, то його літературна біографія бере свої витoki в Парижі 20-х років, де він оселяється після війни. Париж у ті часи був Меккою модернізму. Письменники, поети, художники з усіх усюд з'їжджалися сюди, щоб зануритися в цю атмосферу, де руйнувались колишні цінності та створювались нові, породжені ХХ ст. У цей нуртующий вир і занурився молодий журналіст, який твердо вирішив стати письменником.

У Парижі Хемінгуей познайомився з такими знаковими посталями модерністської літератури, як Джеймс Джойс, Гертруда Стайн. Вони були кумирами, непорушними авторитетами для молодих літераторів. Хемінгуей прислухався до Гертруди Стайн, уважно вивчав досвід Джойса. Прислухався, вивчав, але у своїй творчості шукав власний шлях.

Одночасно з пошуком свого шляху в літературі визначався і світогляд письменника, формувалися його політичні переконання. Він багато подорожував у ті роки Європою: «як кореспондент кількох американських газет побував у Німеччині, Швейцарії, Іспанії, Туреччині. В Італії він зрозумів, що таке фашизм, і на все життя зненавидів

його. Для будь-якого письменника важливо визначити своє місце у світі. Хемінгуей у цьому допомогла греко-турська війна, звідки він у 1922 році як військовий журналіст посилав свої кореспонденції. Колишній фронтовик побачив війну зовсім іншими очима, що визначило його громадську позицію: «писати нещадну правду про життя» [7].

Дебютом у світі літератури для Хемінгуей-журналіста став збірник «Три оповідання і десять віршів» (1923). Відтоді він вирішує покінчити з журналістикою, бо, за особистим зізнанням, «телеграфний стиль репортажу став затягувати його».

Етапною в творчості Хемінгуей стає книга «В наш час» (1925) – збірник оповідань, об'єднаний спільним задумом та ідейно-тематичним спрямуванням, а також особливим стилем – лаконічним, стриманим. Пізніше подібний принцип організації тексту автор визначає як «принцип айсберга». Збірник «В наш час» цікавий ще й тим, що в ньому Хемінгуей вперше зачіпає проблеми «загубленого покоління», геніально продовжені в повісті «Фіеста» (1926) і романі «Прощавай, зброе!» (1929).

Останній твір приніс світову славу й визнання Хемінгуей. Антивоєнна проблематика подається автором у протиставленні страхіть війни та найкращого людського почуття – кохання. Трагічна історія кохання лейтенанта Генрі й медсестри Кетрін (Ромео і Джульєтта епохи Першої світової війни) назавжди запам'ятовується читачам. На загальний тон роману, визначення одного з його лейтмотивів – утрата всього дорогого й улюбленого, вплинули події особистого життя письменника (самогубство батька та вкрай небезпечні пологи дружини). У середині 1927 року Хемінгуей удруге одружився з Поліною Пфайфер – паризькою журналісткою, американкою з Сент-Льюїса. Улітку 1928 року (у самий розпал роботи над романом «Прощавай, зброе!») вона перенесла важкі пологи. Дитина народилася шляхом кесаревого розтину. На щастя, вижили і мати, і син (але пов'язані з цим переживання відбилися в романі і залишилися незабутніми). Тієї ж осені 1928 року в Оук-Парку наклав на себе руки його батько [7].

Підсумком роздумів письменника над подіями в Європі кінця 30-х років стали романи «Мати і не мати» (1937) і «По кому подзвін» (1940). Перший відобразив зміну у світогляді письменника, пошуки подолання самотності та перехід до соціальної проблематики. Другий – величний епічний твір, в якому автор з філософських позицій усвідомлює події війни в Іспанії. Новим для Хемінгуей стає те, що в романі «По кому подзвін» головне місце посіли не приватні долі героїв, а доля героя і революції.

Під час Другої світової війни Хемінгуей створює на Кубі приватну агенцію по боротьбі з фашистами. Разом з друзями на яхті «Пілар» патрулює узбережжя Атлантичного океану в пошуках німецьких

підводних човнів. У 1944 році бере участь у визволенні Парижа. Активна боротьба з фашизмом поєднується з журналістською діяльністю. Нариси та репортажі воєнних часів увійшли в книгу «Люди на війні» (1942). Під час війни Хемінгуей також працює над книгою про море, яка так і не була закінчена й вийшла вже після його смерті («Острови в океані» (1970)).

1952 рік стає черговою перемогою Хемінгуея: він пише підсумковий твір свого життя – повість «Старий і море». Це квінтесенція роздумів і міркувань письменника про людину і її місце у всесвіті. Наступні два роки стають роками вшанування великого Хема вдома (Пулітцерівська літературна премія (1953)) і визнання його діяльності у світі (Нобелівська премія (1954)).

Наступні роки свого життя Хемінгуей багато мандрує (Іспанія, Франція, Східна Африка), але постійно живе на Кубі – країні, яка стала для письменника новою батьківщиною ще з часів Другої світової війни.

Останнім завершеним твором великого Хемінгуея стала книга спогадів «Свято, яке завжди з тобою» (1960, опублікована 1964), що розкривала своєрідну атмосферу художнього життя Парижа 20-х років.

В останні роки життя Хемінгуей хворіє, його переслідують синдром смерті батька (кілька разів він робить невдалі спроби покінчити життя самогубством, навіть перебуває деякий час у лікарні). Вранці 2 липня 1961 року в Кетчумі (Айдахо, США), вставши зрання, бере зі свого численного арсеналу улюблений карабін і зводить свої рахунки з життям.

«Старий і море». Повість «Старий і море», на перший погляд, може здатися дуже простою, однак, попри невеликий обсяг, дуже містка, її визначають як філософську притчу. Проста, невиваблива історія старого рибалки Сантьяго стає узагальненою історією складного шляху людини на землі, яка кожного дня веде нескінченну боротьбу за існування, поєднуючи її з намаганням жити у злагоді з навколишнім світом.

Один із прототипів повісті – рибалка Григоріо Фуентес, котрий жив у присілку Кохімара, на Кубі. Одного разу, коли рибалка та письменник пливли на шхуні, вони зустріли старого й хлопчика, які боролися з великим марліном. Ця зустріч і стала поштовхом до створення повісті «Старий і море».

«Мені ніколи не доводилось вибирати героїв, скорше, герої вибирали мене. Як і багато моїх попередників, я захоплювався людьми сильними, які підкоряють собі обставини», – писав Е. Хемінгуей [8].

Сюжет повісті дуже простий: старий рибалка Сантьяго, який живе надголодь, вийшовши в море, піймав найбільшу рибину за все своє життя, таку велику, що не може зтягнути її до човна і транспортує за бортом. Акули, які почули запах крові, потроху об'їдають велику рибину і, незважаючи на спротив старого рибалки, повністю її з'ї-

дають. Човен Сантьяго повертається до рідного берега лише з кістяком риби, але на боці старого моральна перемога, бо він не скорився до самого кінця.

Найвідоміші твори: «В наш час» (1925), «Фієста» (1926), «Прощавай, зброе!» (1929), «Мати і не мати» (1937), «По кому подзвін» (1940), «Старий і море» (1952), «Свято, яке завжди з тобою» (1960).

Контрольні питання

1. Які особливості літератури Америки у ХХ ст.?
2. Назвіть основні віхи життя і творчість Джека Лондона.
3. Які ключові теми та мотиви часто зустрічаються у пригодницьких творах Джека Лондона, і як вони відображають його особистий досвід?
4. Як зображення боротьби людини з природою відображено в романах «Поклик прашурів» і «Біле ікло»?
5. Яку роль відіграє соціальна критика у творах Лондона, таких як «Мартін Іден»?
6. Як участь Хемінгуея в Першій світовій війні вплинула на його літературний стиль та тематику творів?
7. Які основні характеристики стилю «теорії айсберга» використовуються Хемінгуеєм у романі «Прощавай, зброе»?
8. Як письменник зобразив післявоєнне покоління та його духовні пошуки в романі «І сонце сходить»?

Лекція 16

Латиноамериканський модернізм. Габріель Гарсія Маркес

- Життя і творчість Г. Гарсія Маркеса
- Габріель Гарсія Маркес – теоретик «магічного реалізму»

Життя і творчість Г. Гарсія Маркеса. Гарсія Маркес – це один з найвідоміших письменників сучасності, найяскравіший представник літератури «магічного реалізму». Він народився 6.03.1928 р. в провінційному колумбійському містечку Аракатака поблизу річки Магдалени. Батько майбутнього письменника був телеграфістом, доброю й чуйною людиною. Серед головних чинників та життєвих обставин, що визначили майбутній світогляд та коло творчих інтересів письменника, він згодом підкреслить благодійний вплив материних батьків, у родині яких він виховувався (його бабуся Транкіліна знала безліч неймовірних історій і була неперевершеною оповідачкою; дідусь Ніколас, полковник у відставці, ветеран громадянської війни 1899–1903 років – був мужньою і доброзичливою людиною), а також фантастичну атмосферу місцевості, де він жив, історія та побут якої були оповиті численними міфами та легендами.

Смерть діда у 1936 році змінила чудесний, часом фантастичний світ дитинства Гарсія Маркеса: він переїздить з рідної Аракатаки до міста Сапакіри, де вчиться в інтернаті. Саме тут спогади дитинства й туга за рідною домівкою спонукають хлопчика взятися за перо – він починає писати. З 1946 року Гарсія Маркес – студент юридичного факультету в Боготі – столиці Колумбії. Санта-Фе-де-Богота (повна назва столиці) стає місцем видання першого друкованого твору письменника: у 1947 р. виходить перше оповідання, хоча автор ще не має чіткої певності щодо майбутньої літературної кар'єри.

У 1948 році у зв'язку зі складною політичною ситуацією у столиці, Гарсія Маркес змушений покинути улюблене місто та переїхати до Картахени. Тут він ще деякий час займається юриспруденцією,

але згодом переключається на журналістську діяльність: 1950–1954 роки – Гарсія Маркес – репортер з розділу хроніки. З 1954 року він знов у Боготі вже як журналіст.

Письменник давно мріяв побувати у Європі, і його мрія, нарешті, здійснюється: як кореспондент газети «Ель Еспектадор» Гарсія Маркес працює спочатку в Римі, а пізніше переїздить до Парижа.

Перші літературні спроби Гарсія Маркеса належать періоду його навчання в інтернаті, де він пробує писати вірші й оповідання. Вдруге юнак звертається до літератури з середини 40-х років, поєднуючи свої творчі пошуки з журналістикою. Втім, надто серйозно до своїх тодішніх занять літературою Гарсія Маркес ще не ставився, жартома зазначаючи, що свої перші оповідання написав з метою розвіяти скепсис критика і романіста Саламеа Борди щодо спроможності молодого колумбійського покоління висунути зі своїх рядів власних письменників. Перші художні публікації Гарсія Маркеса справді не були вдалими. Це насамперед стосується його повісті «Опале листя» (1951), в якій він змалював вигадане містечко Макондо, що нагадує реальне містечко його дитинства Аракатаку. Цей твір був знаменний ще й тим, що започаткував одну з провідних тем усієї подальшої творчості письменника, а саме – тему самотності, відчуженості людини у світі. Подальша його письменницька кар'єра зазнавала як успіхів, так і тимчасових занепадів. Одне з його оповідань 1955 року «Якось після суботи» отримало національну премію Колумбії. Письменницька слава приходить до Гарсія Маркеса в 1967 році, коли з'являється його роман «Сто років самотності», що мав неймовірний успіх і був поставлений критиками за глибиною ідейного задуму і рівнем художньої досконалості в один ряд із сервантесівським «Дон Кіхотом». У романі, нав'язаному біографічними образами дитинства, а також історичним контекстом життя країни, змальовані шість поколінь роду Буендіа – від його заснування і до повного виродження. Причиною цього виродження стає замкнутість, ізолюваність від часу та проблем, якими живуть решта людей, а в більш глибокій смисловій перспективі роману вимирання роду Буендіа символічно знаменує деградацію, духовний занепад людства, котре все більше індивідуалізується і усамітнюється, втрачаючи ту духовну єдність, ту солідарність, яка виступає основною запорукою виживання і розвитку. Саме у зв'язку з романом Гарсія Маркеса «Сто років самотності» чи не вперше з'являється й термін «магічний реалізм» [12].

Ще одна магістральна тема творчості Гарсія Маркеса – це проблема влади, її філософського та психологічного обґрунтування та причин її переродження в некеровану законами і мораллю деспотичну тиранію. Ця тема проходить через багато творів письменника, з яких у першу чергу слід назвати збірку «Незвичайна і сумна історія про довір-

ливу Ерендиру та її жорстоку бабцю» (1972), роман «Генерал у лабіринті» (1989) і особливо головний, за визначенням самого письменника, роман «Осінь патріарха» (1975).

Видатний внесок письменника в розвиток латиноамериканської літератури ХХ ст. був відзначений у 1982 році Нобелівською премією: «За романи та оповідання, в яких фантазія та реальність, поєднуючись, відображають життя і конфлікти цього континенту». Основними стильовими рисами творів Гарсія Маркеса є взаємопроникнення елементів реальності та фантастики, поєднання філософських здобутків сучасної латиноамериканської культури з мотивами та образами індіанської, негритянської та іспанської міфології, експресивний метафоризм, тяжіння до символічних узагальнень та притчевої манери оповіді, лаконізм та «снайперська точність мовлення» [12].

«Стариган із крилами». Хто може однозначно розрізнити, де закінчується абсурд реальності, а де починається фантазія будь-якого письменника? З одного боку, життя таке різноманітне, що в ньому трапляються дивовижні збіги обставин чи просто ситуації, що не вкладаються у звичні рамки, а з іншого – хіба свідомі письменники-реалісти завжди дотримувалися лише фактів? Художнє слово тим і відрізняється від документа, що воно завжди тяжіє до певного узагальнення, реалістичні твори можуть містити в собі і символічний зміст, але це ще запитання, що саме вважає реальністю митець. Для атеїста Бог – вигадка, для віруючого – частина дійсності. Крім того, не слід плутати реалізм зображуваного факту з реалізмом ідеї: вони часто густо не збігаються. Стовідсотково символічні твори можуть напрочуд влучно відобразити реальні тенденції та сутність явищ або навпаки: зовні реалістичні можуть виявитися відвертою брехнею [22].

«Я реаліст, – казав про себе Габріель Гарсія Маркес, – бо вірю, що в Латинській Америці все можливе, все реальне ... і вважаю, що завдання письменника полягає в тому, щоб домогтися відповідності між літературою та дійсністю». Хоча ці слова стосуються роману «Сто років самотності», вони є справедливими для усієї творчості цього письменника, стиль якого був названий «магічною літературою» [12].

Реалізм Маркеса – у внутрішній правдивості, а от щодо фантастичного компонента... Краще розглянути це на конкретному прикладі.

Кожна віруюча людина впевнена в існуванні янголів, принаймні теоретично. Чому б янголу не завітати на землю? У Біблії ми неодноразово чули про такі випадки. То фантастична ця історія, чи ні? Це важко стверджувати однозначно. А те, що відбувається в оповіданні «Стариган із крилами» навколо цієї надзвичайної, але не такої вже фантастичної для віруючих події – цілком реальне.

Як сучасна людина реагуватиме на диво? Безперечно, саме так, як це робили люди, які побачили цього старигана з крилами: хтось бачить лише видовище, таке саме, як жінка, яка перетворилася на павука, хтось не вірить своїм очам, хоча ніби й не дивується і шукає відповідних пояснень, а в цілому диво виявляється чимось зайвим у буденному житті.

А тепер згадаємо деякі біблійні сюжети. Далеко не завжди янголи та святі з'являлися перед очі людям у небесному сяйві. Навпаки, перевіряючи моральний, духовний стан людей, вони набували часом більш аніж скромного вигляду. Але ставлення людей до них вирішувало подальшу долю цілих міст і навіть народів: хтось отримував нагороду, хтось – покарання. Перед знищенням Содому і Гоморри, наприклад, теж мала місце подібна перевірка.

Старий і немічний янгол нічого не дарує, нікого не карає і навіть нічого не пророкує. А може, й пророкує, але ніхто не розуміє його мови – хіба не символічний момент? Навіть священник не бажає визнавати в янголі янгола (хоч і не заперечує відверто таку можливість). Він лише застерігає не поспішати з висновками тих, хто й так особливо не поспішає, бо «якщо крила не можуть слугувати головною ознакою різниці між яструбом і аеропланом, то ще менше з цього можна розпізнати янгола», або, мовляв, у його вигляді недостатньо гідності. При цьому він насправді просто не бажає брати на себе відповідальність за визнання дива дивом, а шле листи до вищої інстанції, де також починають ухилятися від остаточної відповіді, пишуть відписки з додатковими запитаннями – і це триває аж до зникнення самого янгола.

А як ставляться до дива – янгола – звичайні люди? Пелайо тримає його в курнику; коли (за допомогою янгола) одуже його дитина, він готовий відпустити «старигана з крилами», але цікавість сусідів та родичів виявляється сильнішою за диво: він забуває про кращі наміри й торгує видовищем. Отже, янгол, щось небесне, духовне за визначенням, стає засобом отримання грошей, а коли вистава набридає, і користі з янгола вже нема, останній уже просто дратує випадкових господарів. Навіть вдячності вони не відчувають, хоча значно поліпшили своє матеріальне становище: «На зібрані гроші вони збудували великий двоповерховий будинок, з балконами та садом, зробили скрізь високі пороги, щоб взимку до будинку не проникали краби, а вікна забрали залізними решітками, щоб не проникали янголи». Їм не потрібне диво. Приземленість світосприйняття не дозволяє їм навіть зрозуміти незвичайність того, що відбувається [12].

«Янгол був єдиним, хто не брав участі в подіях, яким був причиною» – пише Маркес [7]. Якщо мотивації усіх людей, які бачили янгола, зрозумілі, то саме його бездіяльність може здатися дивною.

Але у цьому ховається головний філософсько-етичний сенс оповідання, що стає зрозумілим, якщо спробувати знайти пояснення цій бездіяльності. Люди навколо янгола настільки поринули у буденність, що навіть не заслуговують на покарання (про нагороду взагалі не йдеться). Не лише посланця вищих сил, а навіть живу істоту, рівну собі, не бачать вони в янголі, але роблять це швидше через душевну обмеженість, ніж від злої волі, якої теж нема.

Вони не розуміють, що роблять – і янгол просто летить від них, позбавляє від дива своєї присутності, бо вони не варті цього дива. А разом з ним іде від людей щось чарівне й важливе, що вони не розпізнали і не збагнули.

Хіба це не реальність нашої сучасності? Може, варто замислитись, скільки важливого для душі ми втрачаємо, навіть не помічаючи, що диво було поруч і що взагалі було диво.

Помер Габріель Гарсія Маркес 17 квітня 2014 на 88-му році життя у своєму будинку в Мехіко від пневмонії. Тіло Габріеля Маркеса було піддано кремації в п'ятницю 18 квітня в ході закритої церемонії за бажанням сім'ї. У зв'язку зі смертю письменника влада Колумбії оголосила в країні триденний траур, а президент Колумбії Хуан Мануель Сантос висловив свої співчуття в Twitter.

Тисяча років самотності та смутку через смерть найвеличнішого колумбійця всіх часів, висловлюю свою солідарність та співчуття родині.

Основні твори автора: «Опале листя» (1951), «Сто років самотності» (1967), «Осінь патріарха» (1975), «Генерал у лабіринті» (1989).

Габріель Гарсія Маркес – теоретик «магічного реалізму». «Магічний реалізм» у широкому значенні – це напрям, у якому органічно поєдналися елементи дійсного та уявного, реального і фантастичного, побутового та міфологічного, ймовірного і таємничого, повсякденного буття і вічності. Подібне визначення подав і літературознавчий словник-довідник.

«Магічний реалізм» – це також умовна назва модерністської течії в літературі Латинської Америки другої половини ХХ ст.

У широкому значенні «магічний реалізм» виявився на різних етапах розвитку літератури (Ф. Рабле, Й. Гете, Е. Т. А. Гофман, Е. А. По, Ф. Кафка).

У вузькому значенні найбільше цей напрям розвинувся у латиноамериканській літературі ХХ століття (А. Карпент'єр, Ж. Амаду, Г. Г. Маркес, М. Варгас, М. Астуріас та ін.). Особливу роль у творчості цих авторів відіграв міф, який виступив основою твору. Митець, намагаючись осмислити різноманітні явища (реальні, свідомі, культурні та ін.),

прагнув до універсальності своїх образів і створення загальної моделі буття. Класичним зразком такого методу став роман Г. Г. Маркеса «Сто років самотності», де в міфічно-реальних образах було відтворено історію Колумбії та всієї Латинської Америки.

Термін «магічний реалізм» уперше застосував німецький мистецтвознавець Франц Рот у 1925 році стосовно німецького експресіонізму, якому він присвятив монографію «Постекспресіонізм. Магічний реалізм. Проблема нового європейського живопису» [12]. За Ф. Ротом, «магічний реалізм» – така концепція, що протистояла футуризму і, не відмовляючись від мімесису, тобто відтворення дійсності, виявила внутрішню притаманний буденності «магічний зміст».

У 30-ті роки ХХ ст. італійський письменник Массімо Бонтемпеллі вжив цей термін стосовно літератури сюрреалізму. «Магічний реалізм», за Бонтемпеллі, – це знищення межі між реальним і фантастичним, поєднання галюцинації з реалістичною концепцією деталі, зміщення закономірностей дійсності. На основі буденних фактів письменник створив фантастичну реальність, прагнув передати ілюзію звільнення від дійсності силою творчої уяви [6].

Термін активно використовували європейські критики в 30-ті роки ХХ ст. для характеристики явищ модернізму, але пізніше він зник з наукового обігу.

У 1948 році в Латинській Америці венесуельський письменник і критик А. Улас-П'єтрі відродив його з метою характеристики своєрідності креольської літератури. Найбільшого поширення термін «магічний реалізм» набув у 60–70-ті роки стосовно літературних реалій латиноамериканського континенту [6].

Засновником «магічного реалізму» в латиноамериканській літературі став лауреат Нобелівської премії в галузі літератури гватемальський письменник, романіст, новеліст, поет, драматург Мігель Анхель Астуріас. Письменник вважав, що головним завданням його творів було знайомство читачів інших країн з особливим світосприйняттям індіанців, з їхньою психологією, з могутнім природним даром уяви. Тому витoki «магічного реалізму» слід шукати в світогляді, соціально-історичній дійсності індіанців.

Отже, «магічний реалізм» Астуріаса – естетичне освоєння дійсності за допомогою засобів індіанської міфології та фольклору. Незалежно від Астуріаса цієї думки дійшов видатний кубинський письменник, мистецтвознавець, теоретик літератури, один із творців нового латиноамериканського роману Алехо Карпент'єр.

Прикладом поєднання міфологічних уявлень і реальності стала повість «Царство земне» (1949). У вступі до неї автор висунув концепцію «чудесної реальності». Вона пов'язана з міфотворчістю тайтянсь-

ких негрів та індіанців. Карпентьєр вважав, що письменник може будувати свою оповідь таким чином, щоб «чудесне», тобто народжене народною уявою, могло переплестися з дійсністю. Таким чином, терміни «магічний реалізм» та «чудесна реальність» мали багато спільних рис:

- існування двох реальностей;
- анімістичні, пантеїстичні уявлення про світ;
- перехід уявного образу в реально пережитий.

На думку А. Карпентьєра, специфіку латиноамериканського «магічного реалізму» зумовила прихильність письменників до барокових форм, які дозволили створити дивовижний і яскравий світ, *«де поєднались усі раси й культури і зустрілись усі епохи»*.

В українській літературі явище, споріднене з «магічним реалізмом», отримало назву «хімерний роман» (О. Льченко, В. Земляк, В. Шевчук та ін.).

Автори намагалися осмислити історичний досвід людства у широкому міфологічному і культурному контексті, не зосередились на окремих фактах чи подіях, а висвітлюючи загальні тенденції духовної та суспільної еволюції.

Представники «магічного реалізму» у своїй творчості використали такі міфологічні елементи:

- своєрідне вільне поводження латиноамериканців із часом і простором, яким не властиві послідовність і хронологія, розміреність і лінійність;

- до життя і смерті вони ставляться як до природних явищ; смерть для латиноамериканців – це лише перехід до іншого світу.

Для існування «магічного реалізму» обов'язковою умовою стала специфічна трансформація об'єктивної реальності в художньому творі.

Риси «магічного реалізму» латиноамериканської літератури:

- звернення до національних джерел, традицій;
- використання потенціалу усної народної творчості;
- широке використання міфу (міфологізм і міфотворчість);
- синтез побутового і чарівного, сучасності та історії, дійсного і уявного;
- філософська спрямованість творів;
- узагальненість, універсалізм образів та ситуацій;
- прийом очуднення (полягав у тому, щоб «вивернути дійсність навиворіт, щоб розглянути, яка вона зі зворотного боку»);
- осмислення історичного, культурного, соціального досвіду людства в конкретних художніх образах;
- використання традиційних сюжетів та мотивів (одіссея, робінзонада, міф про Сізіфа тощо);

- атмосфера чарівного, фантастичного, містичного, що супроводжує буденне, звичне тощо;
- активне включення до своїх творів образів тотемних тварин, рослин, анімістичні *анімізм* (від лат. *anima* – «душа», *animus* – «дух») – *віра в те, що предмети, природні явища, тварини або люди наділені душею*) уявлення тощо;
- яскраве використання символіки чисел, кольору;
- особлива образна система, героями творів «магічного реалізму» стало корінне населення Латинської Америки, яке відрізнялося від європейців іншим типом мислення, світосприйняття;
- вони виразники латиноамериканської самотності; в героях особистісне начало приглушене; вони виступили носіями колективної міфологічної свідомості, яка і стала об'єктом змалювання;
- дійсність висвітлювалася крізь призму міфологічної свідомості;
- поетичне сприйняття навколишнього, що базувалося на особливому ставленні до часу і простору, якому не притаманні послідовність і хронологія;
- характерна манера письма, що ґрунтувалася на народній образності (грі слів, паралелізмі, алітерації, ритміці, метафорах [9]).

Представником «магічного реалізму» у латиноамериканській літературі був Габріель Гарсія Маркес. Колумбійський письменник Габріель Хосе Гарсія Маркес (Габо – так звали Маркеса у дитинстві) народився у 1928 році в провінційному містечку Аракатаці на березі Карибського моря. Він був старшим із 16-ти дітей телеграфіста Еліхіо Гарсія, одруженого з Луїзою Сантьяго Маркес. В Аракатаці після тривалої боротьби лібералів з консерваторами, що спустошила і виснажила Колумбію, оселився дід майбутнього письменника Ніколас Маркес, що впродовж війни, виступаючи на боці лібералів, дослужився до полковника. Невдовзі до тихого патріархального містечка дотяглася всесильна американська фруктова кампанія, принісши з собою «бананову лихоманку»: вирощування і продаж тропічних фруктів обіцяли казкові прибутки, і до містечка злетілися шукачі легких заробітків. Серед них був і телеграфіст Габріель Гарсія, котрий закохався у дочку полковника Маркеса. Історія кохання матері і батька Габо була романтичною. Луїза закохалася у колишнього студента-медика з першого погляду. Але її батьки, особливо батько, були проти шлюбу з «недостойним» молодим чоловіком, який ще й до того мав репутацію волоцюги. Незважаючи на ворожість родичів, Еліхіо кожного вечора приходив під вікна кімнати коханої і на повен голос співав серенади. Розгніваний дон Ніколас стріляв у порожнечу ночі. Його дружина скликала всіх духів, щоб ті провчили нареченого дочки. А сусіди, яким

серенади заважали відпочивати, вмовляли полковника видати дочку заміж, щоб нарешті настали бажані тиша і спокій. Кохання перемогло, батько погодився, і молоде подружжя переїхало до іншого міста, а маленький онук залишився у родовому гнізді, де й провів перші вісім років свого життя [22].

За ці роки «бананова лихоманка» занепала, занепали плантації, містечко виглядало спустошеним. Мешканці жили спогадами про громадянську війну і примарний розквіт. Осередком цієї напівлегендарної атмосфери був величезний будинок Маркесів, населений чудовими людьми і привидами минувшини. Хлопчика виховувала бабуся Транкіліна, на якій тримався весь дім. Завжди в роботі і турботі, ця маленька жіночка була бездоганним джерелом казок, легенд, різноманітних фантастичних історій.

Проте найголовнішою людиною для хлопчика став дід, скептик і життєлюб водночас, старший товариш і найбільший авторитет. Від нього майбутній письменник дізнався про події громадянської війни.

Після смерті діда (1936 рік) Гарсія Маркес певний час навчався в єзуїтській школі в Барранкільї, а набувши трохи знань, відвідував школу в місті Зіпакіра, де й здобув ступінь, який приблизно відповідає диплому випускника коледжу в Сполучених Штатах. До Колумбійського університету на юридичний факультет він вступив у 1947 році. Під час навчання читав твори В. Шекспіра, Ф. Рабле, М. Сервантеса, Д. Дефо, грецьких трагіків. Тоді ж у газеті «Спостерігач» була опублікована його перша повість «Гретя відмова».

У 1948 році зчинився черговий заколот, який переріс у тривалу громадянську війну, що охопила на той час багато латиноамериканських країн. Університет було закрито. Юнак переїхав до Картахена, де продовжив свою юридичну освіту і через два роки став репортером у «Геральді». На цей час він уже став автором кількох оповідань, а у 1951 році розпочав роботу над повістю «Опале листя», дія якої відбувалася у Макондо, що, здається, просто таки списано з рідної Аракатаки. Один з критиків, рецензуючи цю повість на прохання видавництва, написав, що автор позбавлений літературного хисту, і порадив йому знайти собі іншу справу.

У 1954 році прозаїк переїхав до Боготи, де працював репортером «Спостерігача», друкував статті з морського життя. Ці матеріали, де він викривав факти перевезення контрабанди колумбійськими військовими кораблями, були досить скандальними. Газету заборонили друкувати, а репортер залишився без засобів для існування. У 1955 році вийшло кілька оповідань, нарешті було опубліковано повість «Опале листя». Помітного успіху ці твори авторові не принесли, проте при-

вернули увагу критиків і читачів. Як кореспондента газети, Маркеса було відраджено до Європи. Там, у Парижі, він зостався на тривалий час.

У 1958 році одружився з Мерседес Барча, онукою єгипетського емігранта, у яку був закоханий ще юнаком, і яка також чекала його довгі роки. Як виявилось, чекала не даремно, бо у подружжя розпочалося щасливе і безтурботне подружнє життя. З дружиною мав двох дітей – синів Годріго і Гонсаліса.

Пропрацювавши два роки в Європі позаштатним журналістом, Г. Маркес влаштувався на роботу в Кубинське урядове агентство новин, а в 1961 році переїхав до Мехіко, де заробляв на прожиття сценаріями та журнальними статтями. У вільний час писав книжки: через рік після виходу повісті «Полковнику ніхто не пише» (1961) з'явилась збірка оповідань «Похорони Мама-Гранде».

У 1967 році комерційного успіху набув роман «Сто років самотності». Перше видання цього твору розкупили за тиждень. Як висловився перуанський письменник Варгас Льоса, то був «літературний землетрус». У цьому творі вигадане селище Макондо символізувало всю Латинську Америку, а її засновник Буендіа зі своїми нащадками – історію світу.

Продовжуючи жити в Мехіко, Маркес часто відвідував Картахен, свою батьківщину.

У центрі наступного роману письменника «Осінь патріарха» (1975) – гіперболізований образ вигаданого американського диктатора. У новаторському за формою романі «Хроніка оголошеної смерті» (1981) розповідалося про вбивство, що неоднаково сприймається різними і ненадійними свідками.

Почався період популярності митця. Йому надали почесний ступінь Колумбійського університету у Нью-Йорку, французький Орден Почесного Легіону, про його творчість написано монографії. А через рік Маркесу було присуджено Нобелівську премію з літератури «за романи та оповідання, в яких фантазія та реальність, поєднуючись, відображають життя і конфлікти усього континенту». Дізнавшись про присудження йому почесної нагороди, письменник зауважив: *«Всі письменники хочуть отримати Нобеля, але для мене це стало б невдачею, тому що я найбільше хочу залишити якнайбільше простору для мого приватного життя»* [12].

Пізніше в інтерв'ю він сказав такі слова: *«Іноді ми з дружиною Мерседес вечорами залишаємося вдома самі, і нам хотілося б, щоб нас хтось запросив повечеряти чи ще кудись. У нас маса друзів, але вони не наважуються запросити зателефонувати, бо думають, що цього вечора ми маємо двадцять святкових зустрічей. І іноді опиняєшся в справжній ізоляції, це і є самотність, яку приносить слава ...»* [12].

Зупинившись у своїй Нобелівській лекції на умовах життя в Центральній та Південній Америці, автор торкнувся теми експлуатації корінного південноамериканського населення.

Останній з надрукованих творів Маркеса, роман «Кохання під час холери» (1990), мабуть, перший його твір, присвячений коханню. Працював також над книгою спогадів під назвою «Прожити і розповісти».

Останнім часом Г. Маркес з дружиною жив у Колумбії, в одному із найпрестижніших районів Боготи. Вони займали просторі апартаменти на двох поверхах чотирьохповерхового будинку з видом на парк, а подорожували у власному седані з куленепробивними вікнами і дверима. Декілька агентів спецслужб слідували за ними на іншій машині. Такі міри незайві у країні, де кожного місяця викрадають майже двісті чоловік і більше ніж дві тисячі вбивають.

З 1999 року поширилась інформація про те, що Г.Г. Маркес хворий на рак лімфи, а в червні 2000 року декілька видань повідомили навіть про смерть письменника. Виявилось, передчасно, бо в кінці 2000 року він живий з'явився на книжковому ярмарку в Гвадалахарі. Помер письменник 17 квітня 2014, у віці 87 років.

Контрольні питання

1. Як вплинуло дитинство Гарсія Маркеса в Аракатасі на його пізніші літературні твори?
2. Яким чином політична ситуація в Латинській Америці відобразилась у його романах?
3. Яка роль романів «Сто років самотності» та «Осінь патріарха» у формуванні літературної спадщини Маркеса?
4. Що таке «магічний реалізм», і як цей стиль проявляється в творах Маркеса, таких як «Сто років самотності»?
5. Яким чином реальне та фантастичне переплітаються у творчості Маркеса для передачі соціальних та політичних посилів?
6. Яку роль у розвитку «магічного реалізму» відіграли культурні традиції Латинської Америки?

Лекція 17

Японська література ХХ ст. Ісікава Такубоку, Кобо Абе, Ясунарі Кавабатта

- Життя та творчість Ісікава Такубоку
- Життя та творчість Кобо Абе
- Ясунарі Кавабата – японський романіст ХХ століття

Життя та творчість Ісікава Такубоку. Він помер дуже рано, у двадцять шість з половиною років, залишившись у пам'яті свого народу «вічним юнаком». У багатьох місцях Японії можна побачити великі кам'яні брили з вирізьбленими рядками його віршів. Їх знає кожен японець. Вони стали народними піснями.

Твори жодного японського письменника ХХ століття не мають такої кількості перевидань, як вірші Ісікава Такубоку. В японській літературознавчій науці існує окрема галузь – «*такубокузнавство*». Дотепер вийшло кілька тисяч книжок і статей про його життя і творчість. Ці праці, до речі, користуються не меншою популярністю, ніж його власні твори.

В цій збірці – дуже невелика, але найкраща частина літературної спадщини Такубоку, саме та, яка принесла йому світову славу. Це – п'ятивірші танка (*дослівно «коротка пісня»*). Він писав їх протягом усього творчого життя, друкуючи в журналах і газетах. Загалом у доробку поета налічується кільканадцять сотень «коротких пісень»; сімсот сорок п'ять вибраних танка склали дві окремі збірки. Ці тоненькі книжечки – свого роду ліричні щоденники поетового життя.

Ісікава Такубоку народився 28 жовтня 1885 року в селі Тамаяма префектури Івате, що на північному сході острова Хонсю. Справжнє ім'я поета – Хадзіме, тобто «перший». Так назвали його, мабуть, тому, що він був першим і єдиним хлопчиком у родині священника Ісікава Ігтея.

В деяких японських джерелах днем народження Такубоку вважається 20 лютого 1886 року – дата реєстрації його народження.

Навесні 1887 року сім'я Ісікава переїхала до сусіднього села Сібутами, в якому батько став настоятелем буддійського храму. Це село поет і називатиме в майбутньому своєю батьківщиною. Дитячі роки – найщасливіша пора в житті майбутнього поета. Єдиний хлопець був пестунчиком у родині, всі його бажання беззаперечно виконувались. Вволив батько і чергову забаганку сина – і в п'ять з половиною років, тобто ще не дійшовши належного віку, Хадзіме став школярем. Він часто хворів, проте вчився блискуче, вирізнявся навіть серед старших за віком однокласників незвичайною кмітливістю. Недарма односельчани називали його «дитиною з божим даром». Сільську чотирирічку він закінчив з відзнакою.

Для навчання у наступних трьох класах початкової школи хлопця відрадили в столицю префектури місто Моріюка. Там він жив у брата матері. Три роки промайнули швидко. Відразу по закінченні школи, у квітні 1898 року, Хадзіме успішно склав іспити до префектурної гімназії. Стати гімназистом – для сільського хлопця в той час було значним досягненням, тож не дивно, що батьки просто обожнювали сина і, зрозуміло, покладали на нього великі надії.

У гімназії, Хадзіме вражав викладачів своїм не по роках блискучим розумом. Він навіть товаришував здебільшого із старшокласниками. Якимось одним з них, Кіндаїті Кьоске, в майбутньому визначний японський філолог, дав йому почитати журнал «Ранкова зірка», який видавався в Токіо «Товариством нової поезії». З того часу Ісікава Хадзіме, який серйозно цікавився літературою, почав марити цим товариством.

В кін. XIX – на поч. XX ст. японська поезія перебувала у періоді розквіту. Після буржуазної революції Мейдзі 1868 року в Японії почали інтенсивно перекладатися твори європейських письменників. В системі японського віршування виникла нова форма *сінтайсі* (дослівно – «*вірші нової форми*»), бо перекладати довгі вірші західних поетів традиційними короткими формами хокку (тривірш) і танка (п'ятивірш) було неможливо. Японські «вірші нової форми» подібні до білого вірша, мають необмежену кількість рядків, здебільшого дванадцятискладових з цезурою після сьомого складу. Багато хто з японських поетів став писати власні твори переважно в формі сінтайсі. Разом з новою формою прийшов і новий зміст – в японській поезії почався період романтизму, який досяг своєї вершини у творчості Сімадзакі Тосона (1872–1942).

Романтичні віяння не обминули і традиційних форм. Спочатку Масаока Сікі (1867–1902), а потім Йосано Теккан (1873–1935) не тільки своїми теоретичними працями, а й на практиці довели, що хокку і танка можуть по-справжньому відродитись тільки завдяки новому змісту. Найбільшим досягненням на шляху оновлення традиційної форми танка стала збірка дружини Текісана–Акіко (1878–1942) «Розкуйовджене

волосся» (1901 рік). Збірка віршів Акіко була така смілива, а образи – оригінальні, що ця книжка викликала справжню сенсацію в літературному світі тодішньої Японії. Акіко прославилася жагуче кохання, земну плоть, уперше в японській літературі відверто і пристрасно показала почуття жінки.

У 1899 році Йосано Теккан організував «Товариство нової поезії», до якого залучив більшість поетів того часу, а з 1900 року почав видавати журнал «Ранкова зірка», – йому й судилося стати головною трибуною романтичної поезії.

Захоплений ідеями Теккана, Ісікава Хадзіме пише п'ятивірші і сінтайсі в дусі поетів «Ранкової зірки», вміщуючи їх, разом із своїми статтями, в рукописних шкільних журналах.

В цей час до п'ятнадцятирічного юнака прийшло кохання. Він полубив Хоріаї Сецуко, дівчину, що жила по сусідству. В майбутньому він одружиться з нею.

Віддавшись поезії, колишній «найобдарованіший з учнів» став потроху пропускати уроки і одержувати не найкращі оцінки. Не можна, правда, сказати, що гімназія вже зовсім не цікавила його – у 1901 році він був одним із організаторів страйку учнів. Але після невдачі на чергових іспитах і догани він остаточно вирішує покинути гімназію, хоч до закінчення її лишилося провчитися всього-на-всього півроку. Сімнадцятирічний хлопець вважав, що має й важливіші причини піти з гімназії: він стане літератором, адже його вірш, дарма що одиноднісінський, нарешті надрукували в «Ранковій зірці»! І наприкінці жовтня 1901 року Хадзіме їде в Токіо.

Там він познайомився з Текканом і Акіко, котрі помітили його талант, і став членом «Товариства нової поезії», тим самим діставши можливість регулярно друкувати свої вірші в «Ранковій зірці». Проте цілодобове сидіння в бібліотеці, певна річ, не давало йому ніяких прибутків. Його вигнали з квартири, яку він винаймав. Голод і холод зробили своє діло: Хадзіме тяжко захворів. Дізнавшись про це, наляканий батько приїхав у Токіо і забрав сина додому.

Лікуючись після повернення в Сібутамі, Хадзіме ревно займається самоосвітою, багато пише – тепер, за порадою Теккана, здебільшого сінтайсі. І в грудні 1903 року на сторінках «Ранкової зірки» з'являються п'ять його «довгих віршів». Ця добірка уперше була підписана псевдонімом Такубоку (буквально – «кляйдерезо»), що його запропонував молодому поету Теккан.

1904 рік – рік стрімкого злету популярності Такубоку. Його поезії друкуються майже в кожному номері «Ранкової зірки» і в інших виданнях. Ім'я Такубоку стає відомим у широких літературних колах. Гордий і впевнений, юнак восени того ж року вдруге їде до Токіо, і

через кілька місяців, у травні 1905 року, в столиці виходить друком збірка «Жадання», писана в стилі «віршів нової форми». Радості Хадзіме не було меж.

Щоправда, в історії японської поезії перша збірка Такубоку не залишила помітного сліду. Написані під сильним впливом романтичної школи, – хоч і дуже майстерно як для початківця, – його вірші не вирізнялися оригінальністю ні в мові, переобтяженій архаїзмами, ні в тематиці, де переважали мотиви світової скорботи і самотності, відірвані від життя прагнення.

До самої смерті, незважаючи на всі зусилля, Такубоку так і не вдається вирватися з напівжебракського існування.

На початку 1906 року Хадзіме з сім'єю, тепер єдиний її годувальник, повернувся до Сібутами і влаштувався вчителем у рідній школі. Мізерного заробітку – вісім ієн на місяць – не вистачало на п'ятьох чоловік, і тому, сподіваючись на гонорар, Такубоку пізніми вечорами пише роман із життя сільських учителів. Та опублікувати свій перший прозовий твір йому не вдається. Матеріальне становище сім'ї все гіршало. До того ж невдовзі народилась дитина. Батько Хадзіме, аби позбавити сім'ю зайвого рота, пішов з дому світ за очі, маючи єдину найвірогіднішу перспективу: загинути з голоду десь під тинном. Незабаром його знайдено і повернено додому, але для Такубоку ця подія стала страшним потрясінням. Він зрозумів, що далі так жити не можна, що за таких матеріальних умов рано чи пізно в їхню хату завітає голодна смерть. Треба шукати заробітків. Найпевніше – на Хоккайдо: там, на малонаселеному острові, більше можливостей знайти гідну роботу [7].

Перед тим як піти із школи, у квітні 1907 року, Хадзіме організував страйк учнів, що спричинив неабиякий галас у всьому селі. «Наче камінням гнаний», покидає батьківщину поет. Узнявши з собою тільки молодшу сестру, 4 травня Такубоку вирушив на Хоккайдо.

Перепливши через Сангарську протоку, він зупинився у місті Хакодате. Члени тутешнього товариства поетів допомогли йому влаштуватися вчителем у початковій школі. З'явилися й інші джерела заробітку: його запросили завідувати редакцією місцевого поетичного журналу, а згодом він ще домовився й про роботу в газетному видавництві. Життя потроху стабілізувалось. На початку липня він викликав до себе дружину з дочкою, а через місяць – матір.

Але й цього разу ласка долі не була тривалою. В ніч на 25 серпня величезна пожежа спалила дві третини Хакодате. Згоріло все: і школа, і редакція журналу, і видавництво.

Почалися сумні мандри поета по острову. В Саппоро він прожив недовго, всього два тижні, бо посада коректора в газетному видавництві не давала основного – більш-менш пристойного заробітку. Про

якесь творче задоволення від роботи Хадзіме тепер і не мріяв. Він переїжджає до міста Отару і влаштовується в редакції недавно відкритої газети. Але й тут не затримався надовго. Втомившись від постійних сварок, він врешті-решт змушений був звільнитись. Один, без сім'ї, на початку 1908 року Хадзіме їде через увесь Хоккайдо в глухе містечко Кусіро. Тут дістає посаду головного редактора місцевої газети. Майже в кожному номері з'являються матеріали, підписані його ім'ям. Але написання статей для провінційної газети не вдовольняє Хадзіме. Не може він звикнути й до задушливої атмосфери, серед якої живе нечисленна інтелігенція Кусіро.

Він мріє про Токіо. Тільки там вирує справжнє літературне життя, постійно оновлюючись, ідучи вперед! Цим новим рухом був натуралізм – явище в японській літературі досить складне й неоднорідне. Ця літературна течія включала в себе і натуралізм, і критичний реалізм. Журнал «Ранкова зірка» й увесь напрям романтизму на той час утратили свої провідні позиції. З'явилась тенденція переходу від поезії до прози. Популярності набували натуралістичні й реалістичні прозові твори Нагаї Кафу, Сімадзакі Тосона, Кунікіда Doppo.

Ісікава Такубоку радо привітав появу нової течії. В статті «Гілка на столі» (лютий 1908) він писав: *«Натуралізм народився, щоб змінити літературу, величезною вадою якої є виключна увага тільки до формальної майстерності»* [7]. В тих небагатьох сінтайсі, що він написав під час блукань по Хоккайдо, вже відчуваються реалістичні нотки, але міцно на позиції реалізму Такубоку стане пізніше, в Токіо.

Наприкінці квітня 1908 року, переїздивши сім'ю з Отару до Хакодате і залишивши її під опікою свого приятеля Міядзакі Ікуу, Хадзіме їде в столицю. Тут йому дав притулок Кіндаїті Кьоске, тепер студент Токійського університету. Майже не виходячи з кімнати, за півтора місяці Хадзіме написав п'ять повістей. Та, хоч скільки оббігав редакцій, жоден із творів не прийняли до друку. Не було чим допомагати родині, росли борги, зникала віра у власний талант, а відтак почали з'являтися думки про самогубство.

Під час однієї з безсонних ночей Такубоку став записувати в зошиті п'ятивірші, які раптом ринули з його зболілої душі. Це були прості, невигадливі роздуми про своє жебрацьке життя, спогади про щасливе дитинство. Ці вірші зовсім не були подібні до тих, які він писав досі. Їх народжував відчай і бажання десь сховатися від нього. Вони виростали просто з серця, яке ладне було ось-ось розірватися. За дві доби Такубоку написав більш як двісті п'ятивіршів. Дав прочитати приятелю. Захоплений їх незвичайною ширістю, Кіндаїті порадив Хадзіме писати п'ятивірші й далі. Писати саме отак – серцем, болем. Через кілька днів деякі з них були надруковані.

В душі Такубоку-поета, в його поглядах на літературу стався значний злам. Ось уривок з його статті «Вірші, котрі можна їсти» (1909): *«Треба писати вірші, міцно стоячи обома ногами на землі, ось про що я хочу сказати. Треба писати вірші, маючи відчуття нерозривного зв'язку зі справжнім життям. Треба писати вірші, від яких ішов би не аромат вишуканих страв, а запах нашої повсякденної їжі. Треба писати вірші, в яких ми відчуваємо потребу. Можливо, це означає спустити поезію з установлених позицій на якісь нижчі, але мені здається, що поезію, від наявності чи відсутності якої в нашому житті нічого не змінюється, треба перетворити на предмет першої необхідності. Це єдина змога утвердити право поезії на існування»* [7].

Реалістичний метод відображення життя, палким прихильником якого став Такубоку, допоміг поетові повністю розкрити свій великий талант, Починаючи з липня 1908 року, на сторінках різних періодичних видань постійно друкуються його п'ятивірші. *«Це мої сумні іграшки»*, – говорив поет. В грудні 1910 року виходить збірка «Жменя піску», а в червні 1912, посмертно, – збірка «Сумні іграшки». Саме вони й зробили Такубоку найулюбленішим поетом японського народу.

Зміна поглядів письменника на місце і завдання літератури в людському суспільстві не могла відбутися без зміни поглядів на життя взагалі. Тепер, після гіркого «досвіду Хоккайдо», Хадзіме з іронією дивився на романтичні ілюзії своєї юності. Вже в січні 1908 року, після зустрічі з соціалістом Нісікава Кодзіро, який їздив з лекціями по містах Хоккайдо, Такубоку записав у щоденнику: *«Нині епоха вивчення соціалізму вже минула, настала епоха вивчення способів втілення його в життя. Цей рух не є лише визволення нещасних робітників від капіталістів. Ідеалом цього руху треба зробити визволення всіх людей від страждань, які походять з безглуздості життя»* [6]. А що Хадзіме не тільки збоку побачив, але й на власному досвіді відчув усю цю «безглуздість», то пошуки шляхів її знищення стали цілком закономірними в його творчості останніх років життя. Ці пошуки привели його до соціалізму.

Особливо важливим у формуванні політичних поглядів Такубоку був 1910 рік. *«В цьому році я знайшов ланку, яка повинна з'єднати мої нахили, інтереси, прагнення. Це – соціалізм. Я багато думав, читав, говорив з цього приводу, я довго вагався, чи називати себе соціалістом; більше я не вагаюсь»* [8]. Поштовхом до цього рішучого кроку в житті письменника став судовий процес над японськими революціонерами-соціалістами, що його сфабрикував уряд, переляканий зростанням революційного руху. Ганебне судилище ухвалило смертний вирок видатному громадському діячеві Котоку Сюсуй і одинадцятьом його однодумцям. «Справа Котоку» потрясла Хадзіме. Вона ще більше

загострила його інтерес до суспільно-політичних проблем. Він пише статтю «Становище в епоху застою» (1910), в якій піддає нищівній критиці усю державну систему тодішньої Японії, закликає молодих співвітчизників піднятись на боротьбу для побудови справедливого суспільства (зрозуміло, ця стаття не була опублікована за життя письменника). В червні 1911 року Хадзіме написав декілька «довгих віршів» відверто політичного змісту. Згодом вони склали збірку «Свист і свисток» (1912).

Останні, токійські роки життя письменника (1908–1912) – це не тільки період стрімкого поступу художньої майстерності і політичної свідомості, але й період найінтенсивнішої праці: за цей час написано кільканадцять повістей, десятки літературно-критичних і публіцистичних статей, сотні віршів.

Дещо з цієї величезної кількості творів Такубоку вдалося опублікувати. Крім того, він працював коректором в одній із столичних газет, був співробітником редакції літературного журналу «Плеяди». Отож через рік після приїзду в Токіо у нього з'явилась можливість викликати до себе матір і дружину; трохи згодом приїхав і батько. Матеріальне становище родини поступово кращало – точніше сказати, наближалося до прожиткового мінімуму. Але напівголодне життя попередніх років мало свої наслідки – в сім'ї з'явився туберкульоз. Спочатку помирає маленький син, який народився в жовтні 1910 року. Ця тяжка втрата прискорила й смерть самого Хадзіме. Він помер 13 квітня 1912 року.

За місяць до цього, вже приречений, він поховав матір. Друга донька Такубоку народилася через два місяці після його смерті. А через рік вона стала круглою сиротою – у травні 1913 року померла Сецуко, дружина Такубоку. Квітень японці називають «місяцем Такубоку». Щороку 13 квітня в Японії відзначається день його пам'яті. Творчість письменника стала початком, нової, демократичної літератури Японії.

Життя та творчість Кобо Абе. (7 травня 1924 – 22 січня 1993) – японський письменник. Дитинство його минуло в Маньчжурії. У 1948 р. Абе закінчив медичний факультет Токійського університету. Кар'єрою лікаря знехтував, оскільки, як він якось висловився, «не створений для цієї професії, і почав писати ще студентом» [11].

У 1948 р. з'явився журнальний варіант першого оповідання Абе «Дорожній знак у кінці вулиці». Але великий успіх і популярність прийшли до нього у 1951 р., коли вийшла повість «Стіна. Злочин Карума». За неї Абе був нагороджений найвищою літературною премією Японії – Акутагави.

Науково-фантастична повість «Четвертий льодовиковий період» (1958), центральною темою якої є зображення роздвоєння особистості – цій самій темі присвячена повість «Майже як людина» (1960) – остаточно переконала літературні кола у тому, що Абе притаманний великий талант. Уже перші твори підтвердили оригінальність його художньої манери: переплетення вигаданих і реальних подій, динамічний сюжет, витриманий в традиціях детективу, тонкі філософські роздуми та символіка, сатиричність стилю та лапідарність мови. Вони виявляють і своєрідне кредо письменника, якому Абе залишиться вірним у подальшому: прагнути досліджувати не стільки побут і «болючі проблеми» суспільства, скільки «мозок і психологію», котрі так чи інакше визначають «спосіб дій».

Особливий художній погляд Абе давав привід критиці у різні роки називати його то фантастом, то авангардистом, то японським Сартром. Роман «Жінка у пісках» (1962), що здобув премію газети «Іокура», ознаменував початок романної творчості Абе. За жанром це філософський роман-застереження людини, яка має змінити свій спосіб життя. У ньому створена модель абсурдного світу і людини, вирваної із звичного плину життя, приреченої на самотність. Ця тема популярна у світовій літературі ХХ ст. Одні письменники намагаються довести людську нікчемність і марність будь-якого опору. Інші – у самій неможливості вирватися з пастки шукають джерела мужнього стоїцизму людини. Роман Кобо Абе можна порівняти з «Чумою» Камю та «Замком» Кафки. Ключовими тут є поняття лабіринту, абсурдності, безперспективності.

Назвавши свій роман «Жінка в пісках», а не просто «Піски», письменник не намагався возвеличити якусь обмежену жінку, як і всю селянську спільноту; він змалював їх ніби похапцем, доволі мляво. Переважно це анонімні герої – у них немає нічого свого, немає індивідуальності, навіть власних імен.

Розвиток подій у романі відбувається природно. Герой твору Нікі Дзюмпей, приїхавши на морське узбережжя, вештався дюнами й збирав морських комах. Незабаром він потрапляє в село, мешканці якого зайняті лише тим, що вигрібають пісок, рятуючи від нього свої помешкання. Уночі Нікі Дзюмпей сам бачить, як осипаються стіни ями, в яку його опустили місцеві жителі. Він стає її в'язнем і приречений виконувати разом з якоюсь самотньою Жінкою сізифову працю. Це зав'язка твору.

Однак з часом виснажлива фізична праця, постійна втома гасять його бунтарський запал. Він уже відчуває задоволення, коли йому опускають сигарети і горілку. Але думка про свободу не покидає героя, він усе ж робить останню відчайдушну спробу вирватись із пастки.

Блукаючи серед дюн, рятуючись від переслідувачів, він потрапляє у піщану драговину, ноги його загрузають усе глибше і глибше, пісок сягає уже пояса, і тут з його уст виривається тваринний крик – рятуйте! «Йому хочеться жити! Навіть якщо це життя нічим не різнитиметься від чужого. Цей епізод можна вважати кульмінацією в романі.

Після фізичної капітуляції настає капітуляція моральна. Нікі Дзюмпей пасує перед абсурдною дійсністю, пристосовується до неї. Виродження душі почалося з того, що герой вирішив пристосуватися тимчасово, насправді ж пристосовувався до життя в ямі, ніби впав у зимову сплячку. Стихає його туга за волею. Життя збережено, але куплено дорогою ціною – ціною відмови від усього, з чого складається особистість. Відмова від утечі – розв'язка твору.

У романі «Жінка в пісках» панує ідея опозиції: людина – суспільство, людина – природа, людина – людина. Світ у Кобо Абе розвивається за законами, позбавленими здорової людської логіки. Тут знищення людини нікого не лякає, нічого не міняє, тому що знецінена сама людина. Село байдуже до інтересів окремої особистості так само, як держава ігнорує загублене в пісках селище. Важливо, що Абе говорить не стільки про суспільні хвороби, скільки про людину, позбавлену волі до опору.

Герой, вирваний зі світу родинних зв'язків, перенесений у світ штучний, сконструйований, майже ілюзорний. Письменник допомагає критично зрозуміти процеси, що в ньому відбуваються.

Якої ж еволюції зазнає Нікі Дзюмпей? Герой – людина пересічна, він – скромний учитель. У нього одна пристрасть – колекціонування комах – і одна мрія – відкрити новий вид і хоч як-небудь прославити своє ім'я, самоствердитися як особистість. «Якщо йому це вдасться, то його ім'я разом з довжелезною латинською назвою комах потрапить в ентомологічний атлас і таким чином, може, збережеться для майбутніх поколінь».

Опинившись у жорстокому, абсурдному світі, Нікі Дзюмпей втрачає людські якості, стає частиною машини, його засмоктує рух бездушного механізму, що поглинає все живе. Але герой не повністю втратив здатність орієнтуватися в життєвих колізіях, а тому намагається врятуватися, вирватися з лабіриту. Інстинкт самозбереження штовхає його на втечу. Загалом же герой Абе ніби заражений ідеєю втечі. Але світ – лабіринт, і, відірвавшись від одного світу, людина попадає в інший, не менш жахливий і жорстокий, ніж попередній. Нікі Дзюмпей хоче втекти не лише від суспільства, а й від самого себе. Герой не може вирватись із зачарованого кола, у нього відсутня точка опори, йому нема від чого відштовхнутися. Найстрашніше те, що, опинившись у ще абсурднішому світі, він зникає до нього і починає

жити за законами чужого світу, адаптується до нового безглузлого середовища.

Зникає особистість, залишається звичка підлеглості, автоматизм поведінки. Нікі Дзюмпей «включається» в ситуацію, починає брати участь в абсурді. «Яма також мала свої переваги – в ній не було вітру», – вважає він. Герой не залишив ями, хоча й отримав таку можливість. «Власне, навіщо спішити з утечею? На його квитку туди й назад не було вказано ні станції відправлення, ні станції призначення: він зможе вписати в нього, що захоче ... про втечу можна подумати іншим разом».

Символічно звучать останні слова роману: «Визнати Нікі Дзюмпей померлим». Для Кобо Абе життя – це боротьба – жорстока, виснажлива, боротьба, що вимагає самопожертви, часом навіть безнадійна. Але людина тому й називається людиною, а не комахою, що, усвідомлюючи жорстоку необхідність, не сидить склавши руки.

«Чуже обличчя» (1964) один із найвідоміших романів письменника. В основі сюжету – ситуація, коли внаслідок травми герой змушений послухатися поради лікарів і замінити своє обличчя маскою. Одразу після цього з людиною починають відбуватися дивні зміни. В його душі поселяється підозра, що необхідність сховатися від звичного світу за новим обличчям відкриває жахливу можливість переродження особистості, кардинальної зміни її сутності.

«Спалена карта» (1967). Спаленою виявилась «особиста карта» Тасіро – героя, охопленого духовною самотністю. Автор осмислює цю актуальну для суспільства проблему як покарання за свідому відмову людини від загальнолюдських ідеалів. У «Спаленій карті» автор показує суперечності японського міста, самотність і трагізм людини в капіталістичному суспільстві. Роман написано в детективному жанрі, хоча за своєю суттю це твір соціально-психологічний.

У романі «Людина-коробка» (1974) йдеться про людину, яка намагається сховатися від життя, від тотальної байдужості, що панує в ньому, «в картонній коробці, яка надіта на голову і доходить до пояса». Людина, яка заховалася від суспільства в коробку, на думку Кобо Абе, певним чином утікає від суспільства. Але при цьому вона йде сама до себе, до відкриття в собі чогось нового, раніше невідомого. Головне, що відбувається з людиною-коробкою, – це вивільнення від інерції накопичення. Людина звикає задовольнятися лише необхідним. Якщо людині, яка живе в суспільстві, все мало й мало, її потреби неминуче зростають, то людина-коробка живе інакше і саме цим протистоїть духу накопичення. Тим більше, що «суспільство-споживання» використовує не тільки речі й послуги, а й людей, котрі можуть стати «відходами» такого способу існування. Суспільство відкинуло людину,

проте й людина теж відштовхнула суспільство – така основна думка роману. Сил, щоб боротися з таким суспільством у однієї людини замало. Її сил вистачає тільки на те, щоб протиставити себе йому, сховавшись у коробку, як у нору. Рішення перейти у цей вимір люди приймають з різних причин.

На запитання «У чому сенс життя?» в одному зі своїх останніх інтерв'ю 1992 р. Абе відповів: *«Ніякого сенсу немає, а є лише захопливий процес його вгадування»*. 22 січня 1993 р. Абе помер в одній із токійських лікарень, не встигнувши закінчити роботу над черговим романом. У Японії і за кордоном він відомий не лише як прозаїк, а й як автор гротескно-фантастичних п'єс: «Полювання на рабів» (1955), «Привиди поміж нас» (1958), «Легенда про велетнів» (1960), «Фортеця» (1962), «Чоловік, що перетворився на палицю» (1969). Свої п'єси Абе ставив у створеній ним «Студії Абе».

Ясунарі Кавабата – японський романіст ХХ століття.

Ясунарі Кавабата – японський письменник, лауреат Нобелівської премії 1968 р. Кабаята Ясунарі народився у сім'ї лікаря, людини високоосвіченої, закоханої у літературу та мистецтво. Батьків Кабаята Ясунарі втратив рано і виховувався в родичів, пізнавши гіркий хліб сирітства. Навчаючись у 1910 – 1917 рр. у початковій і середній школах м. Осака, Кабаята Ясунарі зацікавився живописом та літературою, багато читав, віддаючи перевагу А. Стріндбергу, а з японських письменників – Акутагаві Рюноске та Міямото Юріко.

З 1920 по 1924 рр. Кабаята Ясунарі навчався у Токійському університеті на відділенні англійської, а згодом японської літератур. Тема його дипломної роботи – «Коротка історія японського роману». 1924 р. Кабаята Ясунарі разом із письменниками – «неосенсуалістами», до котрих належав і Йокоміцу Рітти, автор програмного виступу «Про неосенсуалізм» (естетична концепція «неосенсуалістів» значною мірою спиралася на літературну теорію західних модерністів), заснував журнал «Літературна епоха» («Бунгей Дзідай»), вів у ньому активну літературно-критичну діяльність, початок якій було покладено ще в студентські роки співпрацею у журналі «Дзідзі Сімпо».

Відтоді Кабаята Ясунарі у різні періоди свого життя брав участь в організації нових літературних журналів, був членом їхніх редакційних колегій; до 1939 р. регулярно публікував рецензії та огляди у провідному літературному журналі «Бунгей Сюдзю»; входив у склад журі різних літературних конкурсів і премій. Захоплення Кабаята Ясунарі неосенсуалізмом виявилось недовготривалим. Розпочате ним під явним впливом «Улісса» Дж. Джойса оповідання «Кристалічна фантазія» (1930) так і залишилося незавершеним. Першим значним твором

Кабаята Ясунарі, який привернув увагу критики та читачів, була новела «Ганцівниця з Ідзу» (1925), екранізована 1935 р. кінорежисером Госьо. Переживання закоханого юнака стали темою ліричної новели К. Я. Письменник психологічно тонко розкриває тендітну красу цього поетичного почуття. Постійним джерелом творчого натхнення Кабаята Ясунарі, за його власним зізнанням, слугувала «Повість про Гендзі» – найвидатніша пам'ятка середньовічної японської літератури. Письменника приваблюють шедеври національної класичної хейяньської епохи (IX–XII ст.), що утверджують принципи розвитку вільної особистості, загальному гармонію.

Починаючи з «Ганцівниці з Ідзу», проявляється здатність Кабаята Ясунарі: розкривати загальнолюдські, «стійкі цінності», спираючись у своїх художніх пошуках на естетику та національну самобутність класичної, народної японської літератури.

Повість «Країна снігів» (1934–1937) визнана літературними колами найпомітнішим явищем ліричної прози, найповніше виявила систему художнього мислення Кабаята Ясунарі. Книга складається з окремих ліричних оповідань, об'єднаних спільною тематикою: нерозділене людське кохання, краса природи північного краю Японії – країни снігів.

У повоєнні роки, залишаючись вірним своїй колишній творчій манері, письменник написав низку творів, найзначніші з яких: повість «Тисяча журавлів» (1951), роман «Стогін гори» (1953). У центрі «Тисячі журавлів» – долі юнака Кікудзі та красуні Юкіко. Опис чайного церемоніалу – «тядо» – стародавнього звичаю японців, що прирівнюється до високого мистецтва, це й оповідне тло твору, і його ідея. «Зустріч за чаєм – та сама зустріч почуттів», – пише Кабаята Ясунарі [7].

Прагнучи до об'ємності психологічної характеристики героїв, митець виявляє їхню естетичну причетність до чайного обряду. У дисгармонії з ним бездуховність, відсутність жіночності, емоційна глухість Тікао – одіозного персонажа повісті. Прекрасна, жіночна, граційна Юкіко, яка прямує до храму. Білосніжний журавель на її рожевому фуросікі – яскрава художня деталь, що свідчить, як пишуть критики, про авторське «звеличення» національної традиції. Журавель, що в японській символіці уособлює надію, добробут, у повісті Кабаята Ясунарі пророкує щасливе майбутнє героїні.

У романі «Стогін гори» Кабаята Ясунарі на широкому тлі повоєнного побуту досліджує внутрішній світ, психологію своїх героїв: старого Сінго, службовця однієї із токійських фірм, та членів його родини. Пильна увага автора до складних сплетень людських взаємин, до драматичних подій минулого і теперішнього переконує, що головним у творі є не стільки сюжет, скільки загальнолюдська тема. Естетичною її основою стає взаємозв'язок Людини, її поведження із закона-

ми буття та природи, який дедалі більше усвідомлюється автором. Введенням образу гори («...сад будинку Сінго був природним продовженням гори ...») [7], стогін якої інколи вчувався головному героєві, автор підкреслює нерозривність, одухотвореність такого зв'язку. Прикметно, що цією ж думкою пронизані й новели Кабаята Ясунарі, написані у різні роки його творчості.

У 1950 р. Кабаята Ясунарі разом із членами ПЕН-клубу, головою якого він був з 1946 р., здійснив поїздки до Хіросіми та Нагасакі, місця атомних бомбардувань. Про своє бажання «вічного миру на землі» він розповів у новелах «Латочка», «Кораблики», «Камелія».

Твори Кабаята Ясунарі вирізняються ускладненістю підтексту, ефектом недовомленості, несподіванки. Критика вбачає у цьому вплив на його художній досвід естетики дзен, «ґрунтованої на внутрішньому спогляданні». Проте в дослідженні психології людини, її відносин зі світом, природою Кабаята Ясунарі завжди орієнтувався на зв'язок з тією дійсністю, яку він хотів збагнути.

У 1968 р. Кабаята Ясунарі було присуджено Нобелівську премію за «письменницьку майстерність, яка з великим почуттям виражає сутність японського способу мислення» [7]. Напружену працю над новим романом в останні роки життя Кабаята Ясунарі не вдалося завершити. Письменник важко хворів, почав вживати наркотики. Перебуваючи у стані важкої депресії після смерті свого учня і друга Юкіо Місіми, 16 квітня 1972 р. він наклав на себе руки у відлюдному курортному містечку Дзусі, що на околиці Токіо, отруївшись газом.

Твори цього митця, що відобразили національне японське уявлення про світ, людину, красу, забезпечили йому славу за життя і безсмертя після смерті.

Контрольні питання

1. Яку роль відіграє автобіографічний елемент у його збірці «Жменя піску»?
2. Як поезія Такубоку відображає соціальні та політичні настрої Японії початку ХХ століття?
3. Які філософські та екзистенційні питання досліджуються у романі Кобо Абе «Жінка в пісках»?
4. Яким чином Абе поєднує традиційну японську літературу з європейським авангардизмом у своїй творчості?
5. Як творчість Кобо Абе відображає пошуки особистої ідентичності в сучасному світі?
6. Яким чином Ясунарі Кавабата використовує образи природи та тиші для передачі емоцій у своїх романах, таких як «Тисяча журавлів»?

Лекція 18

«Театр абсурду» як феномен авангардної драматургії ХХ ст

- Поняття «Театр абсурду» та його теоретик Ежен Йонеску
- «Театр абсурду» у швейцарській драматургії – Фрідріх Дюрренматт

Поняття «Театр абсурду» та його теоретик Ежен Йонеску.
«Театр абсурду» (або «драма абсурду») – сукупність явищ театраль-ного авангарду другої половини ХХ ст. Сформувався у Франції в 1950–1960 роки, вплинувши певною мірою на розвиток європейської та американської літератури другої половини ХХ ст.

Термін «театр абсурду» увів англійський літературознавець М. Есслін в однойменній монографії (1961). Він визначив типологічну спільність між творчістю драматургів різних країн і генерацій, зазначивши, що назва «театр абсурду» не означає «ані організованого на-пряму, ані мистецької школи», а сам термін лише «сприяє проникненню у творчу діяльність, не дає вичерпної характеристики, не є всеохоп-люючим і винятковим».

У філософському аспекті «драма абсурду» значною мірою ґрунтується на теоретичних положеннях С. К'еркегора, А. Камю, Ж. П. Сартра. Генетично «театр абсурду» пов'язаний із художньою практикою екзистенціалізму.

Ознаки, які притаманні творам «театру абсурду»:

- створення абсурдного художнього світу, де відсутні логічні, причинно-наслідкові зв'язки, порушені моральні норми, спотворені людські стосунки;
- просторово-часові зсуви, що є вираженням загального абсурду буття;
- бунт проти здорового глузду, нормативності;
- мотиви розгубленості, відчуженості, самотності, невлаштованості, приреченості людини у світі;
- гротеск як засіб викриття безглуздості й штучності життя;

- дія послаблена, нерідко вона відсутня або ілюзорна, умовна;
- «мовна революція» (Е. Йонеско): гра слів, неузгодженість реплік, незрозумілість монологів і діалогів, порушення граматичних і синтаксичних норм, каламбур, підтекст тощо;
- персонажі нагадують не людей, а маріонеток, це – образи-схеми, образи-ідеї, образи-символи, що втілюють авторську думку про абсурд, який торкнувся й людської душі;
- ігнорування будь-яких канонів у побудові п'єси;
- використання елементів різних жанрів (трагікомедія, трагіфарс, комічна мелодрама тощо);
- синтез мистецтв (до «драми абсурду» нерідко належать пантоміма, хор, цирк, мюзик-хол, кіно);
- поєднання комічного й трагічного [7].

Намагаючись знайти виразні засоби для відображення абсурдності людського існування, трагізму буття, тривоги й болю за особистість, «театр абсурду» став новим кроком у розвитку драматургії, збагативши світову театральну систему новою технікою, новими художніми прийомами, увів у літературу нові теми й нових героїв.

Найяскравішими представниками «театру абсурду» були Е. Йонеско, С. Беккет, Ж. Жене, А. Адамов (Франція); Ф. Аррабаль (Іспанія); Д. Буццаті, Е. д'Ерріко (Італія); Г. Пінтер, Н. Сімпсон (Англія); С. І. Віткевич, С. Мрожек (Польща) та ін. В українській літературі «драма абсурду» представлена п'єсами І. Костецького, В. Діброви, О. Лишеги.

Французький драматург румунського походження Ежен Йонеско (1909–1994) увійшов в історію світової літератури як найяскравіший і найпослідовніший теоретик і практик «театру абсурду». Сам Йонеско завжди говорив, що «театр абсурду» почався саме з його перших п'єс, з «Голомозої співачки», «Стільців», «Жертв обов'язку».

Хоча значнішим кроком у розвитку цього напрямку Йонеско вважав прихід у театр у 1963 році Самюеля Беккета з його славнозвісною п'єсою «В очікуванні Годо». «Театр абсурду» був від свого початку для Йонеско «театром боротьби»: проти буржуазного театру, який він іноді пародіював, і проти реалістичного театру. Реалізм Йонеско вважав просто «театральною школою», стверджував, що сама реальність «нереалістична». У буржуазному театрі Йонеско не приймав його надмірної заангажованості: надто багато уваги в такому театрі приділяється питанням економіки та політики. Що ж нового приніс «театр абсурду»? Йонеско хотів вивести на сцену саме «екзистенціальне існування людини», показати повноту і цілісність цього існування і водночас його глибокий трагізм, трагізм, який виникає із усвідомлення

абсурдності світу. Йонеско згадує слова шекспірівського героя: «Світ – це історія, розказана ідіотом, сповнена шуму, позбавлена будь-якого смислу і значення». Саме таку історію хотів передати Ежен Йонеско.

У 1948 році він починає роботу над п'єсою «Голомоза співачка». Не приймаючи ні реалістичного, ні буржуазного театру, Йонеско намагається створити певну пародію на театр взагалі. У п'єсі Йонеско є відверто пародійні елементи, які відтворюють поширені театральні штампи. Наприклад, славнозвісний монолог пожежника під назвою «Нежить». У композиційному плані такий монолог повинен відігравати роль ключового для всього твору в цілому, але у Йонеско цей монолог – найяскравіший приклад абсурду. Але, можливо, найважливішим є те, що «пародія на театр» виявляється і пародією на щоденне життя, дуже схоже на реальність, що викликає ненависть у обивателя [11].

Коли ж з'явилася найвідоміша п'єса Йонеско «Носороги», вона була сприйнята як п'єса антифашистська. Сам Йонеско погоджувався із таким трактуванням свого твору, але й наголошував на тому, що «Носороги» – ще й п'єса, спрямована проти усіх видів колективної історії, за чим би вони не були приховані. Він досліджує саму психологію насилля і підкорення, якому служить сучасна масова свідомість.

На прикладі Ежена Йонеско ми спостерігаємо дуже поширену розбіжність між декларацією творчості і самою творчістю. П'єси Йонеско, написані, здавалося б, за законами «театру абсурду», переросли сам авторський задум і стали чимось більшим, ніж пародія на театр.

Ежен Йонеско, французький драматург, народився 26 листопада 1909 року в Румунії, у місті Слатіно. Помер 28 березня 1994 року в Франції, у місті Париж. Його батько, адвокат за професією, був румуном, мати – французенкою. Лець дитині виповнився рік, родина переїхала до Франції. Рідною мовою для Ежена Йонеско стала французька. І своєю батьківщиною він завжди вважав і продовжує вважати не Румунію, а Францію. Спочатку через негідне ставлення батька, який кинув родину, залишивши її напризволяще, і протягом багатьох років не подавав про себе ніяких звісток; з роками цей вибір отримав і щось на зразок політичного обґрунтування. У Франції, спочатку в Парижі, потім у провінції, майбутній письменник прожив до чотирнадцятилітнього віку, після чого йому довелося знову повернутися до Румунії, оскільки через розлучення батьків права на дітей одержав батько. Там хлопчик закінчив школу, потім філологічний факультет Бухарестського університету й набув спеціальності викладача французької мови й літератури. У 1936 році Йонеско одружився, а в 1938 році йому вдалося домогтися стипендії для написання у Франції дисертації «Тема гріха й смерті у французькій поезії», і він удруге, тепер уже назавжди, покинув країну, у якій народився. Наукова праця була для нього лише при-

водом для еміграції: Румунія того часу впевнено йшла шляхом фашистської диктатури, і дихати там ставало усе нестерпніше.

У Франції спочатку життя складалося нелегко: Йонеско змінив кілька професій, найдовше пропрацювавши коректором у марсельському юридичному видавництві.

Літературною творчістю Ежен Йонеско почав займатися ще в Румунії, спочатку писав вірші, потім критичні статті. Про драматургію він не думав і неодноразово заявляв, навіть ставши вже відомим драматургом, що ніколи не любив театр. Тому, до справжнього свого поклонання прийшов не відразу.

Вирішивши в 1948 році вивчити англійську мову, він узяв савовчитель і став вчитуватися в діалоги якоїсь англійської пари. Раптом у нього саянула думка, який величезний комічний і сатиричний заряд може нести в собі повсякденна розмова пересічних людей. Із цих діалогів він, дізнався, що у тижні сім днів, що стеля перебуває вгорі, а підлога, відповідно, унизу, а також безліч інших таких же непорушних істин, банальностей, що відбилися в діалогах повсякденної мови. Це наштовхнуло Йонеско на думку написати власні варіації на цю тему.

Внаслідок подібних вправ з'явилася одноактна п'єса – точніше, «антип'єса», як автор зазначив цей жанр, за назвою «Ліса співачка», що в 1950 році була поставлена в одному маленькому паризькому театрі. Та перша постановка успіху не мала, але на автора п'єси звернули увагу критики, які стали регулярно висвітлювати все, що виходило з-під його пера, охрестивши його родоначальником «театру абсурду». Відтоді його біографія повністю злилася з хронологією творчості. Кожна нова постановка його п'єс ставала важливою подією паризького театрального життя. А Ежену Йонеско відтепер залишалось тільки писати їх, одну за одною, поступово набуваючи світової слави. У 1970 році його обрали членом Французької Академії. Його твори перекладалися багатьма мовами й ставилися на сценах у багатьох країнах.

Буржуазне суспільство Йонеско, природно, завжди критикував і продовжує критикувати. Однак робить він це насамперед тому, що не може не критикувати будь-яке суспільство. Адже суть творчості й особистості Ежена Йонеско – це антиконформізм. До речі, Неприязнь його до власного батька значною мірою виправдовувалась ще й тим, що відомий румунський адвокат був втіленням конформізму, в 30-і роки віддано слугував фашистській диктатурі, а десять років потому – з тією ж готовністю – комуністичній диктатурі. На відміну від нього, Йонеско вже в ранні роки виробив у собі звичку думати не так, як інші, звичку жити серед людей вільною людиною, не поступаючись своєю сутністю. Набувши один раз духовні й моральні орієнтири, він уже більше не змінював їх.

Що ж стосується абсурду Йонеско, то спочатку він не був пов'язаний з тим філософським абсурдом, що його Сартр і Камю успадкували від К'єркегора. Він народжувався з уважного розгляду повсякденного людського, переважно обивательського, існування. У Йонеско є чудове вміння втілювати в мистецтві повсякденне; підносячи його до рівня загальнолюдського, вічного. Підносячи, але одночасно й окарікатурюючи, витягуючи епізоди з довгого ланцюга своїх і чужих внутрішніх переживань і перетворюючи їх на трагікомедію.

Драматургію Йонеско прийнято ділити на два періоди. Спочатку в п'єсах переважав критичний, провокаційний початок. Будучи абстракціоністськими, зі звичайними театральними умовностями, вони виглядали, як революційні й подобалися критикам лівої орієнтації, які попішили зарахувати Йонеско до когорти антибуржуазних письменників.

Ці критики дуже помилялися, адже Йонеско прагнув скоріше відродити «чисте» мистецтво, вільне від будь-якої політики й будь-якої ідеології, вільне від брехтівсько-сартрівської дидактики й ангажованості. Найважливішим і найцікавішим у мистецтві Йонеско завжди вважались його відторгненість і примарність. І його власні п'єси народжувалися не з ідей, а з реплік, що подіяли на уяву автора, випадкових образів, сновидінь. Йонеско не любив театр, але з дитинства обожновав лялькові вистави. Може, саме через це персонажі його перших п'єс, таких, як «Лиса співачка» (1948), «Стільці» (1951), «Жертви боргу» (1952), «Амедей, або Як від нього позбутися» (1953), такі безликі й роботоподобні, так схожі на маріонеток, висловлюються такою мовою, не здатні висловити думки, живуть в атмосфері гротеску й беруть участь у дії, що не розвивається, а йде по колу або спрямовується до якої-небудь абсурдної, пародійної розв'язки. Однак, по суті, абсурд навіть тих перших п'єс Йонеско був тільки уявним. Той абсурд лише оголював нерв життя, дозволяв глянути на все довкола по-іншому, помітити в людях їхні комічні риси. І одночасно підкреслити трагізм їхнього існування.

В кінцевому підсумку Йонеско був змушений привселюдно відмежуватися від приписуваних йому ідеологічних намірів, а тому і його творчість, і він сам, що раніше піддавалися нападкам тільки правих ревнителів традицій, стали об'єктами нападок і лівої критики. Ця атмосфера полеміки неабияк сприяла еволюції творчості Йонеско. Гуманізм драматурга став виявлятися в його п'єсах усе сильніше, а самі вони стали більш видовищними. Фантастичний початок у них навіть підсилювався, але, попри це, вони стали якщо не більш реалістичними – скоріше вже символістськими, – та більш зрозумілими. Почасти завдяки тому, що Йонеско випустив на сцену щось подібне до самого

себе, наївного й мужнього Беранже, який відстоює права особистості в боротьбі з суспільством, котре прагне його розчавити.

Уперше цей персонаж з'являється в 1957 році, у п'єсі «Убивця за покликом», де він персоніфікує людину взагалі, людину, якій протягом всього її життя загрожує насильство, ненависть, смерть. Автор не відмовився від своїх критичних спостережень за повсякденною мовою, від комічних ефектів, що виходять із мовних кліше, від двозначних виразів, від ковзання змісту, від асонансів і алітерацій, якими вирізнялися його ранні п'єси, але наприкінці 60-х років вони ніби відійшли на другий план. Попередня мова перетворилася на тло, що визначало тональність і створювало атмосферу, а кризь неї стала пробиватися більш гнучка, ліричніша мова, насичена образами, роздумами, питаннями, мова набагато класичніша, аніж та, що була раніше. Завдяки Беранже читач і глядач довідалися з п'єс Йонеско про проблеми, що непокоять автора: про труднощі буття («Убивця за покликом»), про те, як він боїться смерті («Король умирає», 1962), про те, як йому хотілося б перебороти земне тяжіння людської долі («Небесний пішохід», 1962), про його страх перед тоталітаризмом («Носоріг», 1960) [7].

«Носоріг». Життя людей сповнене проявів, які при уважнішому розгляді можуть здатися нелогічними чи навіть абсурдними. Особливо це вражає, коли йдеться про явища суспільного життя, коли кожна окрема людина діє за законами особистої логіки, а в поєднанні виходить щось майже безглузде. Глобальні політичні експерименти ХХ сторіччя неодноразово закінчувалися трагедіями цілих народів, вони здійснювалися на очах письменників, котрі бачили протиріччя між ідеями та їх втіленням, і були свідками того, як великі маси людей, об'єднавшись, робили речі, несумісні зі здоровим глуздом, які ніколи не вчинили б поодиноці, а потім наївно жахалися і твердили, що всі вони нічого не знали й не розуміли. Не випадково виник особливий художній напрям, що зосередив свою увагу на висвітленні саме цього моменту людського існування. Театр абсурду, одним з найяскравіших представників якого є Ежен Йонеско, порушує проблеми суспільно-філософського плану, змушує подивитися на світ з цього нового ракурсу кризь скло драматургічних засобів. У п'єсах театру абсурду відбувається те, чого ніби ніколи не може бути.

Як Йонеско, написавши «Носорога», ніби зненацька перетворився на одного з найбільш яскраво виражених політичних письменників? У цій п'єсі він розповів, як на вулицях якогось провінційного містечка раптом стали з'являтися невідомо звідки носороги. Потім з'ясувалося, що на носорогів перетворюються самі жителі містечка, зокрема й колеги Беранже. У них виростав ріг, тіло покривалось твер-

дою шкірою, і вони перли напролом, розтросуючи на своєму шляху все, що хоч скільки-небудь відрізнялося від них самих. Зрештою, Беранже залишився в місті єдиною людиною, яка не побажала перетворитися на носорога. У «носороговій» хворобі проступають дві основні політичні чуми нашого століття: фашизм і комунізм. У п'єсі Йонеско «Носороги» звичайні мешканці пересічного міста починають перетворюватися на носорогів, але це – лише образ, що дозволяє узагальнити сам принцип втрати людьми людської подоби, яка, в свою чергу, є закономірним результатом тоталітарного суспільного устрою. Не має значення, якого саме: художній прийом робить узагальнення універсальним. Коли цю п'єсу було поставлено вперше, більшість глядачів і критиків вважали, що йдеться про націонал-соціалізм, але Йонеско спростовував подібне спрощене тлумачення.

Таких «носорогів» можна зустріти не лише в Німеччині, зображене явище ширше за будь-який окремих і конкретний випадок. Радше йдеться про загальні причини та принципи озвіріння людей і про пошук шляхів протистояння, які в п'єсі презентує Беранже – одинок, який стихійно виступає проти тоталітаризму, проти колективних істерій та епідемій під виглядом розуму або ідей, котрі і є, на думку автора, колективним захворюванням. Невдаха та ідеаліст Беранже не дуже схожий на традиційного позитивного героя, але саме він виявляється здатним лишитися людиною. На початку п'єси його образ здається майже невиразним: він не декларує чітких ідей, на відміну від інших персонажів, здається, не має навіть власної позиції, просто одним з перших відчуває небезпеку. Але подальший розвиток подій доводить, хто чого вартий. Відсутність конкретних переконань виявляється прогашною лише на перший погляд, хоча спочатку «ідейні» персонажі мають переконливий вигляд, такі, як інтелігентний Жан, переконаний, що «вища людина – це та, яка виконує свій обов'язок» і торочить про «зброю терпимості, культури, інтелігентності» [7]. Не випадково серед них з'являється Логік, який усі свої силіогізми виводить з класичними логічними помилками. У його прийомах мислення вже заздалегідь закодовані можливості довести будь-що, так само й нелогічність під маскою логічності. Вставна щодо сюжету розмова про котів (якщо чотири лапи – це кіт) – образ подібного мислення. Носорогів довго не бажають помічати. Їхнє існування заперечують, називають «містифікацією», «пропагандою», «ілюзією». Для Беранже вони – реальність, яка йому не подобається: «Тупе чотириноге, котре не варте й однісінького слова! Та ще й люте...». Коли носорог стає багато, починають звучати інші голоси протесту, що лунають або декларативно, або непереконливо. Слова Жана перед перетворенням його на тварину висвітлюють додатковий зміст образу «носорогів», не так ідеологічного

плану (що навмисне не уточнюється), як самий принцип ставлення до людей: «Я не те що не люблю людей, вони мені байдужі або ж гидкі, хай лиш не стають мені на дорозі, бо я розчавлю їх», «У мене є мета, і я рвуся до неї» [7]. У такому підході вже є щось нелюдське. Інший персонаж Дудар, схильний до філософських розмірковувань, запитує риторично: «Хіба можна знати, де зло, а де добро?» і потрапляє у пастку власних переконань: чом би йому не долучитися до великої «усесвітньої родини», коли носорогів більшість? «Треба йти за часом», – каже перед перетворенням на носорога Ботар. «Вибери собі ту реальність, яка тобі підходить», – радить Беранже Дезі. Вона пропонує йому: «Удвох, без нікого – бути щасливими». Але саме спроба втечі в уявний світ призводить до того, що вона потім починає захоплюватися носорогами – «Це вони народ. І їм добре в їхній шкурі». Беранже вважає, що сам він не надто розуміється на філософії, але відчуває небезпеку серцем. І серце виявляється розумнішим за «розум». Саме цим він вирізняється з свого оточення, і саме здатність відчувати, співчувати, страждати через сумління дозволяють йому опиратися епідемії. Розгадавши головну сутність опору Беранже, можна зрозуміти й авторський задум: щоб не допускати «масового психозу», треба вчитися зберігати в собі людяність.

Основні твори автора: «Убивця за покликом», «Король вмирає», «Небесний пішохід», «Носоріг».

«Театр абсурду» у швейцарській драматургії – Фрідріх Дюрренматт. Фрідріх Дюрренматт – видатний швейцарський прозаїк-романіст, публіцист, драматург і художник-експресіоніст. Один з майстрів психологічного детективу. Його романи і новели, філософські притчі та п'єси сповнені гротеску й фантастики. Вся творчість Дюрренматта пронизана, з одного боку, парадоксами в дусі абсурду і «чорного гумору», а з другого – вистражданими глибокими роздумами про двоїстість прогресу, про антигуманне сьогодення і ще більш кошмарне майбутнє людської цивілізації. Його твори не дають однозначних відповідей на одвічні питання, але змушують замислюватися про найголовніше.

Дюрренматт народився 5 січня 1921 року в сім'ї протестантського пастора у містечку Конольфінген (кантон Берн). В 1935 році батьки перебрались в Берн. Фрідріх здобув освіту в Цюрихському та Бернському університетах, де вивчав філософію й теологію, філологічні та природничі науки, займався живописом. Літературний дебют Дюрренматта відбувся в роки Другої світової війни. З 1947 р. він – професійний письменник і драматург (писав німецькою мовою). До речі, за всю історію Швейцарії лише двох її письменників годувало перо. Це Макс Фріш та Фрідріх Дюрренматт.

Чи то було випадковістю, що Дюрренматту так поталанило саме у другій половині ХХ сторіччя? Спочатку він зажив слави не на батьківщині, а за її межами. Але, на відміну від Руссо й Констана, назавжди залишився швейцарцем. Навіть став всесвітньовідомим саме через своє швейцарське ество, через виплекану століттями нейтралітету поблажливо-іронічну ментальність. Захищаючись від звинувачення, ніби він не розуміє теперішнього життя, бо не був солдатом світової війни, Дюрренматт писав: «В наш час бачити світ можна лише з точок, розташованих по той бік Місяця» [7].

У 1946 р. Дюрренматт одружується на акторці Лотті Гайслер і вони переїжджають до Лігерца на озері Білер. У 1952 р. родина Дюрренматтів надовго оселилася в Невшателі.

Його перші п'єси «Адже сказано ...» та «Сліпий» (написано 1947 р.) зорієнтовано на філософське осмислення протистояння абстрактних ідей і життєвої правди.

У 1950-ті роки Дюрренматт створив низку кримінальних романів «Суддя та його кат», «Обіцянка» та ін., що здобули йому славу майстра детективного жанру. Утім, кримінальну інтригу містять майже всі твори письменника. Однак, захопливі інтриги, аналітично точно й психологічно достеменно вибудовані розслідування та всі інші обов'язкові аксесуари жанру Дюрренматт підпорядковує не розважальності, а прагненню докопатися до таємниці, глибинних причин і наслідків. Разом зі своїми детективами Барлахом і Матеї письменник шукає не стільки злочинця, скільки значення й прихований механізм ситуації, яку провокує, переважно, несподіваний та неймовірний випадок.

Всесильна гра випадку править всесвітом і уявляється Дюрренматтові закономірністю життя. Випадок, розвага, гра становлять головну колізію новели «Аварія» (1956).

Дюрренматт – іронічний і серйозний водночас. Віддаючи безумовну перевагу жанрові комедії, він писав: «Лише в драматичній формі комедії можна втілити сьгоднішню трагедію». П'єси «Візит старої дами» (1956) Дюрренматт дав жанрове визначення «трагічної комедії». Визнана одним з ліпших творів драматурга, вона є своєрідним підсумком спостережень письменника над суспільною психологією. Увага драматурга зосереджується на реакціях і вчинках, які лише можуть здатися незвичайними чи неймовірними: неправдоподібність у Дюрренматта – гіпербола правдоподібності. Гротеск, фантастика, парадокси п'єси «Візит старої дами» й інших комедій лише підкреслюють буденність зла, зиску, безчестя, на які легко піддається людина. Правда в п'єсі жорстока й нещадна, однак лише таким може бути дієве попередження людству, що забуває про справедливість [9].

Комедія «Фізики» (яка обійшла сцени багатьох країн світу) має детективний сюжет – трикратне убивство медсестер психіатричної клініки пацієнтами-фізиками «Ейнштейном», «Ньютоном» та «Мебіусом». Божевілля Мебіуса – маска, яку він одягає, усвідомивши згубні для людства наслідки своїх відкриттів. «Або ми залишимося в божевільні, або збожеволіє світ. Або ми назавжди зникнемо з пам'яті людства, або зникне саме людство». І все ж «Фізики» – це фарс, що вривається у трагедію. Клініка, де мав надію сховатися Мебіус, виявляється частиною могутнього концерну, а доктор Цанд, яка його очолює, володіє всіма науковими працями фізика. В її руках – доля не лише самого Мебіуса, а й усього людства. У тезах до п'єси Дюрренматт писав: «Будь-яка спроба одинака вирішити для себе те, що стосується всіх, приречена на крах», – чи не тому й трагедія обертається фарсом? Чи не тому «Фізики», за визначенням драматурга, – «пародія на трагедію»?

У перші повоєнні роки могло видатися, ніби цьому схильному до блазенства авторові «Ромула Великого», «Фізиків», «Візиту старої пані» просто пощастило: Німеччина була зруйнована як матеріально, так і духовно, та оскільки святе місце порожнім не буває, ці двоє швейцарців заповнили німецький театр. Але з часом стало усе ясніше, що «швейцарський загарбник» не лише глузував з заїдеологізованого фанатизму переможних і переможених великих держав другої світової війни, а й з майбутньої долі повоєнного світу, що поспішив розколотися на два ворожі табори.

«Шиллерова драма, – читаємо у Дюрренматтових «Проблемах театру», – так само, як і грецька трагедія, були можливі тому, що мали справу із світом видимим, із справжніми діями держав. У мистецтві можна зобразити лише те, що можна збагнути. А сучасна держава чуттєво незбагненна, анонімна, бюрократична... Сучасний світ легше відтворити через маленького спекулянта, канцеляриста, поліціанта або через бундесрат і бундесканцлера... Держава втратила свій образ... Сили сьогоденного світу, слід гадати, відтворюються тільки там, де вони вибухають» [7].

Один з останніх творів Дюрренматта – новела «Доручення, чи про спостереження за тим, хто спостерігає за спостерігачами» (1986). Гранично чітка, «класична» побудова новели (вона складається з 24 розділів-речень) контрастно підкреслює хаос життя й незворотну руйнацію причиново-наслідкових зв'язків. Слідом за данським філософом С. К'єркегором, якого цитує в епіграфі до новели, Дюрренматт запитує: «Що гряде? Чим обернеться майбутнє? Я не знаю цього, не маю з цього приводу жодних передчуттів ...» [9]. Новела написана в експериментальному стилі повість-притча про військовий полігон, на якому

постійно випробовуюють якусь зброю. Це похмура абсурдистська фреска на тему світу після катастрофи (ядерної війни), в якому «стратегі» що вижили в своїх бункерах, продовжують абсурдні війни з уже знищеними підданними [9].

До фантастики слід також зарахувати оповідання «Тунель» (1952), «Відомості про стан друку у кам'яному віці» (1949; рос. 1990) і «Мінотавр» (1985; укр. 1994).

За Дюрренматтом, людина – лише «жертва поточних світоглядів», а світові події – надто грандіозні, щоб вона могла брати участь у їх вирішенні. Такий філософський сенс алегорії, поданої в оповіданні «Тунель»: його героєві – молодикові, що подорожує залізницею, – не вдалося ані відгородитися від світу, одягнувши окуляри і заткнувши вуха ватою, ані втрутитися в життя, зупинивши некерований поїзд, що мчить у безодню.

Такий філософський сенс і алегорії, поданої в притчі «Мінотавр», де йдеться про героя давньогрецьких міфів – невимовно жакливу потвору, напівлюдину-напівбика, що вбиває й жере свої жертви. І в Дюрренматта він не виглядає кращим, але, сказати б, невиннішим, бо є і катом і жертвою водночас. Цей Мінотавр – персонаж гротескової «комедії», де всі діючі особи страждають і жодна ні за що не відповідає. Вони не живуть, а лише одна одну віддзеркалюють [9].

Питання про Істину, що постійно виникає на сторінках книг Дюрренматта, не отримує однозначної відповіді. У всьому займаючи демонстративно нейтральну позицію, письменник не лише унікав однозначних рішень, але й заявляв, що не вважає себе «зобов'язаним розгадувати світові загадки».

І все ж – а, радше, саме тому – в пошуках Істини ми знову й знову звертаємося до Дюрренматта.

З початку 1950 років Дюрренматт отримує визнання суспільства і перші премії та призи за свою творчість, яке включає в себе поряд з п'єсами, детективами, розповідями і радіопостановками також есеї та доповіді. Наприклад, літературна премія Шиллера (1959), велика літературна премія Шиллера (1960) і медаль Бубера-Розенцвейга (1977) у Франкфурті. У 1969 році йому була присуджена ступінь почесного доктора Темплського університету у Філадельфії, також Дюрренматт отримав звання доктора наук в Єрусалимі та Ніцці. У шістдесятих роках Дюрренматт був на вершині суспільного визнання. Дюрренматт частково присвятив себе практичній театральній діяльності, спочатку на підмостках Баслера, а після інфаркту, перенесеного в жовтні 1969, на сценах Цюріха, і врешті-решт в Дюссельдорфі. Там відбулися постановки двох його п'єс: «Портрет планети» і «Titus Andronicus». Він повторно поставив багато скандальних п'єс, таких, як «Метеор» (1964–

1965) у Відні. У вісімдесятих нагороди вручались Дюрренматту одна за одною: австрійська державна премія для європейської літератури, премія Георга Бюхнера [11].

Дюрренматт як автор есе, доповідей, промов критикував міжнародну політику. Він багато подорожував, наприклад, був в 1969 в США, в 1974 в Ізраїлі, в 1990 в Польщі і Освенцимі. Так виникли «Записки з Америки» (1970) і публіцистичний текст «Я підтримую Ізраїль» (1973). У 1990 році широку популярність здобули промови, адресовані В. Гавелу й М. Горбачову, які з'явилися під заголовком «Надія Канта».

1983 р. вмирає його дружина Лотті. У 1984 Дюрренматт одружився на акторці, кінопродюсері та журналістці – Шарлотті Керр. Разом вони поставили фільм «Портрет планети» і п'єсу «Рольові ігри».

14 грудня 1990 р. Дюрренматт у віці 69 років помер у Невшателі. Шарлотта Керр написала книгу спогадів «Жінка в червоному пальто», в якому вона розповідає про час, проведений разом з Дюрренматтом. Дюрренматт заповів свої твори державі, але за умови, що буде створений національний літературний архів.

Контрольні питання

1. Що таке «Театр абсурду» і які його основні риси?
2. Які теми та мотиви домінують у п'єсах Ежена Йонеску?
3. Яку роль відіграє алогічність та повторюваність в драматургії Йонеску?
4. Які основні теми та мотиви використовує Фрідріх Дюрренматт у своїх п'єсах?
5. Як Дюрренматт використовує елементи абсурду для розкриття соціальних та політичних питань?
6. Які п'єси Дюрренматта вважаються найбільш знаковими для «театру абсурду» і чому?

Література

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – [2-ге вид. допов.]. – Львів : Літопис, 2002. – 832 с.
2. Безруков А. В. Історія зарубіжної літератури: від романтизму до постмодернізму : навч. посіб. / А. В. Безруков. – Дніпро : ФОП Касян-Шаїнський, 2021. – 187 с.
3. Біганський Р. Твори Джека Лондона в український перекладах : бібліогр. покажч. / Р. Біганський, М. Мороз // Лондон Джек. Твори. У 12 т. Т. 12. – Київ. – 1972.
4. Вишницька Ю. В. Історія зарубіжної літератури межі ХІХ–ХХ століть : навч.-метод. посіб. / Ю. В. Вишницька, Т. І. Тверітінова – [2-ге вид. допов.] – Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2022. – 304 с.
5. Давид К. Франц Кафка. / К. Давид. – Харків : Фоліо, 2015. – 302 с.
6. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури ХІХ – початку ХХ століття : навч. посіб. / Г. Й. Давиденко, О. М. Чайка. – [2-ге вид.]. – Київ : ЦУЛ, 2007 – 400 с.
7. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури ХХ століття : навч. посіб. / Г. Й. Давиденко, Г. М. Стрельчук, Н. І. Гречаник. – [2-ге вид. пререроб. та допов.]. – Київ : ЦУЛ, 2009. – 488 с.
8. Філософський енциклопедичний словник / НАН України, Ін-т філософії імені Г. С. Сковороди; [редкол.: В. І. Шинкарук (голова) та ін.]. – Київ : Абрис, 2002.
9. Дюрренматг // Універсальний словник-енциклопедія. – 4-те вид. – Київ : Тека, 2006. – С. 94–98.
10. Калантаєвська Г. П. Зарубіжна література : курс лекцій / Г. П. Калантаєвська. – Суми : Сумський державний університет, 2017. – 234 с.
11. Зарубіжні письменники : енциклопедичний довідник : у 2 т. Т. 1 (А – К). / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. – Тернопіль : Богдан, 2005. – 823 с.

12. Зарубіжні письменники : енциклопедичний довідник : у 2 т. Т. 2 (Л – Я). / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. – Тернопіль : Богдан, 2006. – 863 с.
13. Кузьменко В. Історія зарубіжної літератури ХХ ст. : навч. посіб. / В. Кузьменко, О. Гарачковська, М. Кузьменко та ін. – Київ : ВЦ «Академія», 2010. – 496 с.
14. Колошук Н. Г. Історія зарубіжної літератури ХХ ст.: у 2 ч. Ч. 1: Модерна доба: навч. посіб. для ЗВО / Н. Г. Колошук. – Київ : Видавничий дім «Кондор», 2023. – 520 с.
15. Кушнірова Т. В. Модернізм і постмодернізм у зарубіжній літературі : навч.-метод. посіб. / Т. В. Кушнірова. – Полтава, 2018. – 112 с.
16. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – Київ : ВЦ «Академія», 2007. – 751 с.
17. Мізін К. І. Історія німецької літератури: від початків до сьогодення : навч. посіб. / К. І. Мізін. – Вінниця : Нова книга, 2006. – 336 с.
18. Наливайко Д. С. Єдиним він зі світом був / Д. С. Наливайко // Рільке Р. М. Поезії. – Київ, 1974. – 254 с.
19. Ніколенко О. М. Літературні епохи, напрями, течії / О. М. Ніколенко, В. І. Мацапура. – Київ : Педагогічна преса, 2014. – 228 с.
20. Новітня література Великої Британії та США : навч.-метод. посіб. / Упоряд. О. В. Кеба, Р. М. Семелюк. – 2-ге вид., виправл. і допов. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2019. – 200 с.
21. Павличко С. Теорія літератури / С. Павличко, М. Зубрицька. – Київ : Вид-во Соломії Павлико «Основи», 2022. – 679 с.
22. Помазан І. О. Історія зарубіжної літератури ХХ століття : підруч. для студ. гуманітар. ф-тів вищ. навч. закл. / І. О. Помазан ; Нар. укр. акад., [каф. українознав.]. – Харків : Вид-во НУА, 2016. – 264 с.
23. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – 633 с.
24. Удовиченко Л. М. Енциклопедія-довідник зі світової літератури / Л. М. Удовиченко. – Київ : Видавничий дім «Освіта», 2012. – 144 с.

Післямова

Третя частина лекційного курсу охоплює історію зарубіжної літератури кінця ХІХ початку ХХ ст. Сподіваємося, що запропонований лекційний курс сприятиме кращому розумінню творчості основних представників різних літературних напрямів, текстів художньої літератури, питань пов'язаних з аналізом їхньої структури, проблематикою, системою образів, поетикою, естетичними принципами та розумінню того, що стало підґрунтям для написання творів, які стали шедеврами світової літератури.

Четверта частина лекційного курсу включатиме літературу другої половини ХХ ст. (Хуліо Кортасар, Італо Кальвіно, Мілан Кундера, Мілорад Павич, Томас Пінчон, Джон Барт, Салман Рушді, Ентоні Берджес, Харукі Муракамі, Патрік Зюскінд, Карлос Фуентес, Маргарет Етвуд, Орхан Памук, Мішель Уельбек, Ельфріде Єлінек, Девід Лодж, Джоан Роулінг, Ніл Гейман, Елізабет Гілберт).

Додаток А

ІНДИВІДУАЛЬНІ ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ ЗДОБУВАЧАМИ РЕФЕРАТІВ

1. Загальна характеристика літературного процесу кінця XIX початку XX ст.: специфіка історичної ситуації, світоглядні домінанти, основні напрямки, течії та школи.
2. Декаданс як культурфілософський феномен: причини виникнення, філософська база, специфіка впливу на літературний процес.
3. Натуралізм у літературі кін. XIX поч. XX ст.: філософська база, естетичні принципи, динаміка розвитку, основні представники
4. Символізм як естетична домінанта літературного процесу кін. XIX поч. XX ст.: причини виникнення, філософська база, естетико-поетичні принципи, основні представники, національна своєрідність у європейських літературах.
5. Модернізм як літературна течія кін. XIX – поч. XX ст.
6. Модерністські напрями і течії в літературі кін. XIX – поч. XX ст.
7. Жанрова своєрідність казки-притчі Антуана де Сент-Екзюпері «Маленький принц».
8. Екзистенціалізм у французькій літературі. Його особливості.
9. Місце роману «Чума» у світовій літературі, його ідейна спорідненість з творами української літератури, з іншими видами мистецтва.
10. Модерністська проза початку XX ст. Світогляд та естетичні засади модерністського мистецтва.
11. Розвиток німецької драматургії. Сутність реформи драми та основні принципи «епічного» театру Б. Брехта.
12. Тема війни у німецькій літературі XX ст. Поняття «втраченого покоління».
13. Роман «Три товариші» – життєвий біль Е. М. Ремарка.
14. Своєрідність композиції та символіка оповідання Г. Белля «Подорожній, коли ти прийдеш у Спа...».

15. Томас Манн – видатний німецький письменник ХХ ст.
16. «Смерть у Венеції», історія написання, тематика, композиція.
17. Жан роману-сімейної хроніки на прикладі епопеї Томаса Манна «Будденброки». Філософія історії в інтерпретації автора.
18. Творчий метод Томаса Манна, його новаторство.
19. Концепція особистості митця, проблема взаємодії митця й мистецтва, митця й соціуму у новелістиці Томаса Манна («Тристан», «Тоніо Крегер», «Смерть у Венеції»).
20. Особистість і творчість Ф. Кафки, особливості їхнього взаємозв'язку.
 21. Поєднання реальності і міфотворчості у прозі Ф. Кафки.
 22. «Перевтілення» – програмний твір Ф. Кафки.
 23. Образ Грегора Замзи як гротескний літературний «автопортрет» письменника й символічне уособлення типу «маленької людини» ХХ ст.
 24. Драматургія Бернарда Шоу як етап розвитку «нової драми»: особливості конфлікту, діалогів, фіналу. Специфіка парадоксу. Основні цикли п'єс.
 25. Драма «Пігмаліон» – втілення естетичних і соціальних принципів Б. Шоу.
 26. Естетизм у західноєвропейській культурі. Своєрідність британського естетизму: причини формування, філософська база, основні представники. Естетизм та дендізм. Поняття «нового гедонізму».
 27. Оскар Уайльд як теоретик естетизму: еволюція поглядів митця.
 28. Принципи естетизму у романі Оскара Уайльда «Портрет Доріана Грея».
 29. Характеристика методу «потоків свідомості» у творчості Дж. Джойса.
 30. Вплив суспільних змін на творчість Т. С. Еліота: Пошук нових форм і змістів у поезії.
 31. Моральні та соціальні аспекти людської природи в романах Вільяма Голдінга: Аналіз через «Володаря мух».
 32. «Нова драма» як вектор розвитку західноєвропейського театру: тематика, проблематика, організація сценічного простору, принципи акторської гри.
 33. «Театр ідей» Генріка Ібсена. Ібсен як теоретик «нової драми».
 34. Драма Генріка Ібсена «Ляльковий дім» як взірць «нової драми». Історія написання, тематика, проблематика, своєрідність композиції, характер конфлікту, принципи психологізму.
 35. Скандинавський роман кінця ХІХ ст. та творчість Кнута Гамсуна («Пан», «Голод»).

36. Своєрідність творчого методу Джека Лондона. Ідеї Ніцше й Спенсера та їх вплив на концепцію особистості у творчості письменника.

37. Проблема взаємовідносин митця й соціуму у романі Джека Лондона «Мартін Іден».

38. Своєрідність американського натуралізму на матеріалі творчості Теодора Драйзера. Філософія Герберта Спенсера і її вплив на творчість Драйзера. Драйзер та рух «розгрібачів бруду».

39. Криза «американської мрії» у романах Теодора Драйзера «Американська трагедія», «Сестра Кері».

40. Коротке життя і поетичний спадок Ісікави Такубоку: Туга за свободою у віршах танка.

41. Авангардизм і абсурдність у творчості Кобо Абе: Відчуження і пошук ідентичності.

42. Естетика та символізм у творчості Ясунарі Кавабати: Відображення японської душі через роман.

43. Поняття «Театр абсурду» та його втілення у творчості Ежена Йонеску: Аналіз основних творів.

44. «Театр абсурду» в швейцарській драматургії: Соціальна сатира у п'єсах Фрідріха Дюрренматта.

Зміст

Вступ	3
Лекція 1 Особливості розвитку літератури кінця XIX – початку XX ст	5
Лекція 2 Французька література XX ст. Антуан де Сент-Екзюпері	19
Лекція 3 Екзистенціалізм. Жан Поль Сартр. Альбер Камю	31
Лекція 4 Марсель Пруст	43
Лекція 5 Бертольт Брехт – німецький драматург-новатор. «Епічний театр».....	48
Лекція 6 Німецька література XX ст. Поняття «втрачене покоління». Еріх Марія Ремарк. Генріх Белль	56
Лекція 7 Література Великої Британії XX ст. Джордж Бернард Шоу	71
Лекція 8 Оскар Уайльд. Джеймс Джойс	85
Лекція 9 На перетині століть, між реалізмом та модернізмом – творість Дж. Голсуорсі	95
Лекція 10 Англійський модернізм та відображення суспільного песимізму в літературі: Т. Еліот, В. Голдінг	109

Лекція 11	
Норвезька література XX ст. Генрік Ібсен. Кнут Гамсун.....	117
Лекція 12	
Австрійська література XX ст.: Р.-М. Рільке, П. Целан, Ф. Кафка.....	135
Лекція 13	
Томас Манн – майстер німецької філософського-інтелектуальної прози та його вплив на літературу XX століття	155
Лекція 14	
Американська література кінця XIX початку XX ст. Генрі Водсворт Лонгфелло, О. Генрі, Теодор Драйзер	163
Лекція 15	
Американська література XX ст. Джек Лондон. Ернест Міллер Хемінгуей	174
Лекція 16	
Латиноамериканський модернізм. Габріель Гарсія Маркес	186
Лекція 17	
Японська література XX ст. Ісікава Такубоку, Кобо Абе, Ясунарі Кавабатта	197
Лекція 18	
«Театр абсурду» як феномен авангардної драматургії XX століття	210
Література	221
Післямова	224
Додаток А. Індивідуальні завдання для здобувачів	225

Навчальне видання

*Рогульська Оксана Олександрівна
Дубініна Катерина Анатоліївна*

ІСТОРІЯ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Курс лекцій з дисципліни

Відповідальний за випуск: ***В. С. Яремчук***

Технічне редагування і верстка: ***В. П. Карпанасюк***

Оформлення обкладинки: ***Л. Р. Басалюк***

Підписано до випуску 31.10.2024.

Ум. друк. арк. – 13,42. Обл.-вид. арк. – 13,52.

Зам. № 151є/24