

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ Г. С. СКОВОРОДИ

*Світ любив мене,
але не піймав...*

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА

межі XIX-XX та XX століття



*До 300-ої річниці з дня народження
Григорія Савича Сковороди*

Підручник



МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ Г. С. СКОВОРОДИ

*До 300-ї річниці з дня народження
Григорія Савича Сковороди*

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА межі ХІХ-ХХ та ХХ століття

Підручник



Тернопіль
Навчальна книга–Богдан

Рецензенти:

Козлик І.В. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури і порівняльного літературознавства Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника;

Мацевко-Бекерська Л.В. – докторка філологічних наук, професорка, завідувачка кафедри світової літератури Львівського національного університету імені Івана Франка;

Шимчишин М.М. – докторка філологічних наук, професорка, завідувачка кафедри теорії та історії світової літератури імені професора В.І. Фесенко Київського національного лінгвістичного університету.

Рекомендовано до друку Вченою Радою
Харківського національного педагогічного університету
імені Г. С. Сковороди
(протокол №5 від 24 червня 2022 року)

З-35 Зарубіжна література межі XIX-XX та XX століття: підручник / Авторський склад: Криворучко С.К., Бондарук Л.В., Висоцька Н.О., Гармаш Л.В., Ісаєва Н.С., Кеба О.В., Назарець В.М., Радчук О.В., Черкашина Т.Ю., Шостак О.Г., Воробей О.С., Гольтер І.М., Івлева Ю.О., Козлова А.Г., Кушнір І.Б., Лепьохін Є.О., Пічугіна Т.Є., Польщак А.Л., Фінчук Г.В., Шапарева Н.О.; за заг. ред. С.К. Криворучко. — Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2023. — 1357 с.

ISBN 978-966-10-6942-7

Підручник містить відомості про напрями, течії, стилі, тенденції суперечливої естетичної парадигми межі XIX-XX та XX ст., яка сформувалася як реакція письменників-інтелектуалів на криваві історичні події Першої та Другої світових війн, холодної війни, ядерної загрози, визвольних антиколоніальних національних рухів. Зроблено акценти на «спільні» глобалізаційні процеси та «особливі» віддзеркалення в національних літературах. Еволюція літератури умовно розподілена на три хронологічних періоди: межа XIX-XX ст., 1 половина XX ст., 2 половина XX ст. У цих періодах представлено настрої в спільноті різних країн, які викликали резонанс, що зумовив виникнення естетичних угруповань. За хронологічним принципом відповідно періодам сфокусовано представників національних літератур.

Підручник адресовано викладачам і дослідникам зарубіжної літератури, фахівцям української літератури та національних літератур, студентам, аспірантам, докторантам, які займаються відповідною проблематикою, та усім, хто цікавиться сучасним осмисленням літератури XX ст.

© Криворучко С.К., Бондарук Л.В.,
Висоцька Н.О., 2022

© Навчальна книга – Богдан,
виключна ліцензія на видання,
оригінал-макет, 2023

ISBN 978-966-10-6942-7

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА... <i>Криворучко С.К. (Харків)</i>	11

Частина I

Література межі XIX–XX століття

Тенденції доби декадансу

Істори́ко-літературні, соціальні, технічні, політичні, національні фактори періоду <i>Криворучко С.К. (Харків)</i> ..	14

Франція	14
Британія	15
Італія	16
Іспанія	16
Німеччина	17
Австрія	18
Швейцарія	18
Бельгія	19
США	20
Латинська Америка	20
Китай	21

Напрями, течії межі XIX-XX ст.

<i>Криворучко С.К. (Харків)</i>	22
Декаданс	23
Декадентство	26
Символізм	28
Імпресіонізм	32
Естетизм	33
Натуралізм	33
Неоромантизм	35
Веризм	36

Тези висновків	37

Вплив естетичних тенденцій напряму

на подальшу літературу	38

<i>Запитання і завдання</i>	39

<i>Література</i>	40

Література Франції	41

Анатоль Франс <i>Криворучко С.К. (Харків)</i>	41

Еміль Золя <i>Кушнір І.Б. (Львів)</i>	47

Гі де Мопассан <i>Фінчук Г.В. (Рівне)</i>	58

Франкомовна література Бельгії	68
Моріс Метерлінк Фінчук Г.В. (Рівне).....	68
Еміль Верхарн Фінчук Г.В. (Рівне)	76
Каміль Лемоньє Кушнір І.Б. (Львів)	81
Франкомовна література Швейцарі	98
Шарль-Фердінанд Рамюз Кушнір І.Б. (Львів).	98
Література Великобританії	116
Ред'ярд Кіплінг Кеба О.В. (Кам'янець-Подільський) ..	116
Оскар Вайлд Гармаш Л.В. (Харків)	126
Артур Конан Дойль Кеба О.В. (Кам'янець-Подільський).....	134
Джозеф Конрад Кеба О.В. (Кам'янець-Подільський)..	143
Література США	154
О. Генрі Козлова А.Г. (Харків)	154
Марк Твен Радчук О.В. (Харків).....	164
Джек Лондон Козлова А.Г. (Харків).....	171
Генрі Джеймс Кеба О.В. (Кам'янець-Подільський).....	184
Становлення літератури корінних жителів	
Північної Америки Шостак О.Г. (Київ).....	194
Література скандинавських країн	203
Август Стріндберг Назарець В.М. (Рівне).....	203
Кнут Гамсун Назарець В.М. (Рівне).....	210
Генрік Ібсен Назарець В.М. (Рівне).....	220
Мартінус Б'єрнсон Назарець В.М. (Рівне).....	229
Сельма Лагерлеф Назарець В.М. (Рівне).....	236
Карл Гейденстам Назарець В.М. (Рівне).....	242
Література Іспанії.....	247
Беніто Перес Гальдос Назарець В.М. (Рівне).....	247
Хосе Ечегерай Назарець В.М. (Рівне).....	255
Вісенте Бланко Ібаньєс Назарець В.М. (Рівне)	260
Піо Бароха-і-Нессі Назарець В.М. (Рівне)	265
Антоніо Мачадо Назарець В.М. (Рівне).....	268
Хуан Рамон Хіменес Назарець В.М. (Рівне)	274
Хасіно Бенавенте Назарець В.М. (Рівне).....	280
Вальє-Інклан Криворучко С.К. (Харків).....	286
Література країн Латинської Америки	291
Рубен Даріо Назарець В.М. (Рівне)	291
Хосе Марті Назарець В.М. (Рівне).....	297
Література Італії.....	304

Габріеле Д'Аннунціо Назарець В.М. (Рівне).....	304
Джозуе Кардуччі Назарець В.М. (Рівне).....	311
Джованні Верга Назарець В.М. (Рівне).....	315
Луїджі Піранделло Назарець В.М. (Рівне).....	320
Грація Деледда Кушнір І.Б. (Львів)	328
Література Китаю	
Цю Цзінь Ісаєва Н.І. (Київ).....	336

Частина II

Література I половини XX століття

Історико-літературні, соціальні, технічні, політичні, національні фактори періоду Криворучко С.К. (Харків)	349
Франція.....	350
Британія	351
Італія.....	353
Іспанія	355
Німеччина	357
Австрія	358
Швейцарія.....	361
Бельгія	363
США	364
Латинська Америка.....	369
Китай	373
Напрями, течії 1 половини XX ст.	378
<i>Криворучко С.К. (Харків)</i>	378
Тенденції модерної доби	378
Поняття модерну.....	378
Співвідношення модернізму й авангардизму	378
Модернізм	379
Символізм	382
Імажизм.....	384
«Потік свідомості»	385
Акмеїзм.....	386
Фройдизм	387
Магічний реалізм.....	391
Авангардизм	392
Фовізм.....	398
Футуризм	398

Егофутуризм	400
Кубо-футуризм	401
Дадаїзм	401
Сюрреалізм	403
Абстракціонізм	405
Експресіонізм <i>Криворучко С.К. (Харків)</i>	406
Експресіоністське десятиліття <i>Пічугіна Т.Є. (Дніпро)</i> ..	409
Унанімізм	421
Кубізм	421
Конструктивізм	422
Імажинізм	424
Літературний екзистенціалізм	425
Соціалістичний реалізм	432
Масова література	434
Тези висновків	436
Вплив естетичних тенденцій напряму	
на подальшу літературу	438
<i>Запитання і завдання</i>	440
<i>Література</i>	441
Література Франції	442
<i>Андре Жід Криворучко С.К. (Харків)</i>	442
<i>Марсель Пруст Бондарук Л.В. (Луцьк)</i>	464
<i>Франсуа Моріак Польщак А.Л. (Київ)</i>	472
<i>Жан-Поль Сартр Криворучко С.К. (Харків)</i>	482
<i>Альбер Камю Лєп'юхін Є.О. (Івано-Франківськ)</i>	502
<i>Поль Елюар Івлєва Ю.О. (Дніпро)</i>	510
<i>Колетт Кушнір І.Б. (Львів)</i>	520
<i>Ромен Роллан Криворучко С.К. (Харків)</i>	527
<i>Марсель Паньоль Кушнір І.Б. (Львів)</i>	551
Література Великобританії	557
<i>Девід Герберт Лоуренс Криворучко С.К. (Харків)</i>	557
Література США	568
<i>Френсіс Скотт Фіцджеральд Гармаш Л.В. (Харків)</i> ...	568
<i>Уільям Фолкнер Кеба О.В. (Кам'янець-Подільський)</i> ...	577
<i>Юджін О'Ніл Висоцька Н.О. (Київ)</i>	587
<i>Зора Ніл Герстон Висоцька Н.О. (Київ)</i>	598
<i>Чорний Лось Шостак О.Г. (Київ)</i>	608
Література Австрії	612
<i>Герман Брох Пічугіна Т.Є. (Дніпро)</i>	612

Література скандинавських країн	632
Сіґрід Унсет Назарець В.М. (Рівне).....	632
Мартін Андерсен-Нексе Назарець В.М. (Рівне)	638
Генрік Понтoppідан Назарець В.М. (Рівне)	643
Література Іспанії.....	647
Альберті Рафаель Назарець В.М. (Рівне)	647
Вісенте Алейксандре Назарець В.М. (Рівне)	651
Федеріко Гарсія Лорка Назарець В.М. (Рівне)	655
Рамон Марія дель Вальє-Інклан	
Назарець В.М. (Рівне).....	665
Мігель Ернандес Назарець В.М. (Рівне)	671
Література країн Латинської Америки.....	676
Габрієла Містраль Назарець В.М. (Рівне)	676
Ніколас Гільєн Назарець В.М. (Рівне)	683
Орасіо Кірога Назарець В.М. (Рівне).....	688
Література Італії.....	693
Грація Деледда Назарець В.М. (Рівне)	693
Італо Звево Назарець В.М. (Рівне).....	697
Філіппо Томмазо Марінетті Назарець В.М. (Рівне).	701
Еудженіо Монтале Назарець В.М. (Рівне).....	706
Раффаеле Вівіані Назарець В.М. (Рівне).....	711
Чезаре Павезе Назарець В.М. (Рівне).....	714
Сальваторе Квазімодо Назарець В.М. (Рівне)	719
Джузеппе Унгаретті Назарець В.М. (Рівне).....	722
Література Китаю	728
Лу Сінь Воробей О.С. (Київ).....	728
Лао Ше Воробей О.С. (Київ).....	736
Ба Цзінь Воробей О.С. (Київ).....	746
Тянь Хань Воробей О.С. (Київ).....	757
Цао Юй Воробей О.С. (Київ)	768

Частина III

Література II половини XX століття

Історико-літературні, соціальні, технічні, політичні, національні фактори періоду	<i>Криворучко С.К. (Харків)</i>	777
Холодна війна		777
Франція		780
Британія.....		786
Італія		791
Іспанія		793
Німеччина		796
Австрія		799
Швейцарія		802
Бельгія		804
США		805
Латинська Америка		811
Китай.....		816
Напрями, течії другої половини XX ст.		818
Постмодернізм		819
«Новий роман»		826
«Театр абсурду»		829
«Сердиті молоді люди»		831
«Розбите покоління»		833
«Робітничий роман»		835
Неореалізм		837
Мінімалізм		838
«Нова хвиля»		839
Магічний реалізм		841
Екзистенціалізм.....		842
Масова література		842
Тези висновків		842
Вплив естетичних тенденцій напряму на подальшу літературу		844
<i>Запитання і завдання</i>		844
<i>Література</i>		845
Література Франції		846
Сімона де Бовуар	<i>Криворучко С.К. (Харків)</i>	846
Семюель Беккет	<i>Висоцька Н.О. (Київ)</i>	887
Маргеріт Дюрас	<i>Черкашина Т.Ю. (Харків)</i>	896

Франсуаза Саган Радчук О.В. (Харків).....	906
Жан-Марі Гюстав Ле Клезіо Кушнір І.Б. (Львів)	913
Веркор Фінчук Г.В. (Рівне).....	924
Луї-Фердінан Селін Криворучко С.К., Шапарева Н.О. (Харків)	929
Маргінальна / транскультурна література.....	942
Мілан Кундера Криворучко С. К. (Харків)	942
Література Великобританії	957
Вільям Голдінг Кеба О.В. (Кам'янець-Подільський)....	957
Грем Грін Кеба О.В. (Кам'янець-Подільський)	967
Айрис Мердок Лєп'юхін Є. (Івано-Франківськ).....	977
Джон Фаулз Кеба О.В. (Кам'янець-Подільський).....	986
Ієн Мак'юєн Кеба О.В. (Кам'янець-Подільський)	996
Джуліан Барнс Кеба О.В. (Кам'янець-Подільський) ..	1006
Ентоні Берджес Криворучко С.К. (Харків).....	1016
Література Африки	1024
Джон Максвелл Кутсі Кеба О.В. (Кам'янець-Подільський)	1024
Література США	1034
Джером Девід Селінджер Гольтер І.М. (Дніпропетровськ)	1034
Теннессі Уільямс Висоцька Н.О. (Київ)	1045
Артур Міллєр Висоцька Н.О. (Київ)	1055
Тоні Моррісон Висоцька Н.О. (Київ)	1065
Айзек Азімов Лєп'юхін Є.О. (Івано-Франківськ).....	1076
Література корінних народів Північної Америки	
Шостак О.Г. (Київ)	1085
Наварра Скотт Момадей Шостак О.Г. (Київ).....	1093
Керен Луїз Ердріч Шостак О.Г. (Київ)	1103
Леслі Мармон Силко Шостак О.Г. (Київ)	1116
Шерман Алексі Шостак О.Г. (м.Київ).....	1122
Література Канади.....	1127
Маргарет Елеонор Етвуд Радчук О.В. (Харків)	1127
Томас Кінг Шостак О.Г. (Київ)	1133
Література скандинавських країн	1149
Астрід Ліндгрєн Назарець В.М. (Рівне).....	1149
Юхан Борген Назарець В.М. (Рівне)	1158
Пер Фабіан Лагерквіст Назарець В.М. (Рівне)	1162
Лакснєс Назарець В.М. (Рівне).....	1168

Ейвід Йонсон Назарець В.М. (Рівне)	1173
Харрі Мартінсон Назарець В.М. (Рівне)	1176
Література Іспанії	1181
Каміло Хосе Села Назарець В.М. (Рівне)	1181
Хуан Гойтісоло Назарець В.М. (Рівне)	1188
Мігель Делібес Назарець В.М. (Рівне)	1194
Література країн Латинської Америки	1199
Хорхе Луїс Борхес Назарець В.М. (Рівне)	1199
Алехо Карпент'єр Назарець В.М. (Рівне)	1206
Хуліо Кортасар Назарець В.М. (Рівне)	1213
Жоржі Амаду Назарець В.М. (Рівне)	1222
Пабло Неруда Назарець В.М. (Рівне)	1230
Октавіо Пас Назарець В.М. (Рівне)	1236
Хуан Карлос Онетті Назарець В.М. (Рівне)	1241
Карлос Фуентес Назарець В.М. (Рівне)	1248
Аугусто Роа Бастос Назарець В.М. (Рівне)	1255
Хуан Рульфо Назарець В.М. (Рівне)	1260
Література Італії	1265
Альберто Моравія Криворучко С.К. (Харків)	1265
Італо Кальвіно Криворучко С.К. (Харків)	1275
Умберто Еко Черкашина Т.Ю. (Харків)	1283
Діно Буццаті Назарець В.М. (Рівне)	1294
Леонардо Шаша Назарець В.М. (Рівне)	1299
Едуардо Де Філіппо Назарець В.М. (Рівне)	1303
Васко Пратоліні Назарець В.М. (Рівне)	1308
ді Лампедузо Т. Криворучко С.К. (Харків)	1312
Література Китаю	1320
Ван Аньї Ісаєва Н.І. (Київ)	1320
Тє Нін Ісаєва Н.І. (Київ)	1332
Лінь Бай Ісаєва Н.І. (Київ)	1341
ПІСЛЯМОВА Криворучко С.К. (Харків)	1351

ПЕРЕДМОВА

Історія зарубіжної літератури межі XIX-XX та XX ст. є складним та надзвичайно цікавим естетичним періодом: неоднозначним, суперечливим, у якому сформувалася величезна кількість напрямів, течій, стилів, тенденцій, що заперечували досвід попередніх поколінь, протиставлялись одне одному та формували власну систему творчих пошуків.

У підручнику сформована концепція системи еволюції літератури XX ст. Ця система складається із 3 хронологічних естетичних періодів:

I. Межа XIX-XX ст. – доба декаданс, в якій сформувалися декадентство, символізм, імпресіонізм, естетизм, натуралізм, неоромантизм, веризм.

II. 1 половина XX ст. – доба модерн, в якій сформувалась **опозиція модернізм** (символізм, імажизм, «потік свідомості» акмеїзм, фройдизм, магічний реалізм) / **авангардизм** (фовізм, футуризм, егофутуризм, кубофутуризм, дадаїзм, сюрреалізм, абстракціонізм, експресіонізм, унанімізм, кубізм, конструктивізм, імажинізм); загострився феномен екзистенціалізму; розробився як штучне утворення соціалістичний реалізм, остаточно встановилася масова література.

III. 2 половина XX ст. – доба постмодерн, в якій сформувалися постмодернізм, «новий роман», «театр абсурду», «сердиті молоді люди», «розбите покоління», «робітничий роман», неореалізм, мінімалізм, «нова хвиля».

Перед аналізом напрямів і течій декадансу, модерну, постмодерну наведено історико-літературні, соціальні, технічні, політичні, національні фактори, які сформувались в різних країнах – Франція, Британія, Італія, Іспанія, Німеччина, Австрія, Швейцарія, Бельгія, США, Латинська Америка, Китай, та якоюсь мірою зумовили та вплинули на літературні пошуки. Після аналізу напрямів і течій визначених періодів за національним принципом представлено осмислення здобутків видатних письменників, які в своїх творах віддзеркалили естетичні пошуки доби й увійшли в історію.

Історія зарубіжної літератури є одним із найважливіших напрямів сучасної філології та ключовою дисципліною в університетських програмах на факультеті іноземних мов та філологічному факультеті.

Увага до літератури XX ст. пояснюється необхідністю розібратися в складній суперечливості, щоб зрозуміти системність та спростити сприйняття, встановити спадкоємність та вплив на твори XXI ст. Пошуки письменників XX ст. є реакцією інтелектуального опору кровопролиттям Першої світової війни, Другої світової війни, холодної війни, постколоніальним війнам 2 половини XX ст. Література XX ст. розкриває руйнацію індивіда, який страждає від війн та соціальних інституцій, що зорієнтовані на нівелювання унікальності будь-якої людини. Адекватне розуміння процесів літератури XX ст. дає надію на продовження існування людини у гуманістичному мирозорієнтованому світовому дискурсі.

Підручник створено авторським колективом – талановитими провідними літературознавцями України : Бондарук Л.В., Висоцька Н.О., Гармаш Л.В., Ісаєва Н.С., Кеба О.В., Криворучко С.К., Назарець В.М., Радчук О.В., Скоробогатова О.О., Черкашина Т.Ю., Шостак О.Г., Венгринович Н.Р., Воробей О.С., Гольтер І.М., Івлєва Ю.О., Козлова А.Г., Кушнір І.Б., Лєпхін Є.О., Пічугіна Т.Є., Польщак А.Л., Стороха Б.В., Фінчук Г.В., Шапарєва Н.О. Стилiстично кожна окрема стаття, яка присвячена аналізу творчості певного письменника, віддзеркалює «письмо» науковця, індивідуальність його коментарів, що є родзинкою, оскільки відстоює свободу наукового пошуку.

Метою курсу «Історія зарубіжної літератури межі XIX-XX та XX ст.» є формування знань у студентів про специфіку історико-літературної доби, сутність літературно-художніх напрямів і художніх методів, що утворилися в XX ст., вироблення навичок аналізу художніх творів, у яких найповніше відбилися особливості цього літературного періоду.

У результаті оволодіння цим курсом студенти мають засвоїти найважливіші відомості про історико-культурну добу, основні літературні напрями та течії; головні етапи життєвого та творчого шляху письменників; знати сюжет, жанрово-композиційні особливості вивчених творів, характерні ознаки

індивідуального стилю письменників; основні теоретичні поняття. Майбутні фахівці мусять уміти охарактеризувати концепцію, визначати проблематику та найважливіші особливості поетики художнього твору, порівнювати твори, що належать до різних національно-культурних традицій.

Криворучко С.К.

Частина I

Література межі XIX–XX століття

Тенденції доби декадансу Криворучко С. К. (Харків)

**Історико-літературні, соціальні, технічні,
політичні, національні фактори періоду**
Криворучко С. К. (Харків)

Еволюція літератури взаємопов'язана із історичними, соціальними, політичними, національними, технічними факторами. Щоб краще зрозуміти суть естетичних літературних процесів, у наслідок яких сформувалися напрями та течії, за якими стоїть письменницька спадщина глобальних персоналій, необхідно виокремити події і факти історії, які гармонійно пов'язані із напрямками та течіями.

Франція

Наприкінці XIX ст. Франція поступово виходить із глибокої депресії, що поширилася на всі сфери життя: зміцнюється промисловість, стабілізується політика, зростає міжнародний вплив у світі. Велика колоніальна Франція впроваджує реформи. Реформа школи (почалась у 80-ті рр. XIX ст.) 1) робить обов'язковою початкову освіту; 2) відкриває широкий доступ до класичної гуманітарної освіти. 1905 р. скасовується конкордат (конкордат – це угода між Папою Римським, Римською Католицькою Церквою та Католицькою Церквою різних країн про домінування та регулювання правового стану Папи Римського та Римської Католицької Церкви серед усіх католиків); приймається закон про відокремлення церкви від держави.

Телефон, трамваї, автомобілі, метрополітен, електрифікація змінюють швидкість, ритм та стиль життя спільноти, що формує відчуття економічного розквіту у французів, гордості за Францію та ще більше посилює французький патріотизм. Спільності того часу властиві настрої радості та насолоди життям.

1895 р. брати Люм'єр показують фільм у Парижі.

Харківський фотограф Альфред Костянтинівич Федецький 1857-1902 р. ж. (народився у Житомирі)

став першим українським оператором документального кіно. А. К. Федецький удосконалив кінознімальний апарат, яким з 1896 р. почав знімати фільми. 2 грудня 1896 р. в Оперному театрі – зараз філармонії – відбувся показ першого публічного кіносеансу в Україні, на якому глядачам було представлено фільм А. К. Федецького.

1900 р. у Парижі проходить Всесвітня виставка, на якій показують фільми із французькими акторами Сарою Бернар, Кокленом. У архітектурі відбудовують Великий та Малий палади, будують новий міст через Сену Олександра III. В архітектурному стилі «модерн» відмовляються від наслідуванню стилю Людовіка XVI та готичному стилю. У Парижі відкривається багато театрів, мюзик-холлів, кафешантанів («Мулен Руж», «Фолі Бержер»).

Британія

У Британії 80-х рр. XIX ст. серед інтелектуалів зберігається ілюзія міці вікторіанства, яке є комплексом соціальних, етичних та естетичних орієнтирів, оскільки упродовж XIX ст. зберігалось уявлення про Англію як світову найвпливовішу державу. Вікторіанство є сукупністю цінностей суворого кодексу поведінки індивіда, який неприпустимо порушувати. Суворість виходить із моральної етики та сексуальних обмежень людини. Моральність включає обов'язковість працелюбства, почуття обов'язку, пунктуальності, помірності, хазяйновитості, респектабельності. Моральні норми формують соціально-матеріальні стандарти: гарні манери, гарний будинок, регулярне відвідування церкви, благочинність, суворий розподіл спільноти на нижчий та вищий класи.

Для Британії найжорсткішим потрясінням стала англо-бурська війна 1899-1902 рр., яка увійшла в історію як перша імперіалістична війна. У результаті цієї війни Англія приєднала до себе дві африканських республіки, однак суспільні наслідки цих подій підірвали засади вікторіанської культури. У спільноті поступово формуються нові умонастрої – протест проти сексуальних обмежень, невиконання обов'язку, заперечення працелюбства, осміювання респектабельності, стирання меж між нижчим та вищим соціальними класами.

Італія

Італія наприкінці XIX ст. залишалася другорядною державою, в якій сформувалася проблемна соціально-економічна структура. Розподіл країни на «успішну північ» та «повільно-гедоністичний південь», бюрократія, корупція, криза духовних, моральних, естетичних цінностей вплинули на формування «міфу» про відродження давньоримської величі Італії, який пробудив розквіт національної енергії, в результаті чого відбулося об'єднання країни. 17 березня 1961 р. у парламенті Сардинії оголосили про створення королівства Італії під очоленням короля Віктора Імануїла II, в яке увійшли декілька незалежних італійських держав (Сардинія, Тоскана, Романья, Парма, Модена, Ломбардія, Неаполь, Сицілія, Умбрія, Марке), частина габсбургської Австрійської імперії (Мілан) із столицею в Туріні. 1865 р. столицю було перенесено у Флоренцію, 1866 р. приєднуються Венеція, 1870 – Рим, і саме тоді столицю перенесли із Флоренції у Рим.

Об'єднання Італії зумовило в країні уніфікацію судової справи, грошової системи, митниці, пільгових податків, що допомогло налагодити економічний розвиток країни та формування єдиного національного ринку. Комплекс національних об'єднувальних настроїв увійшов у культуру під назвою Рісорджименто. Ідеал Прекрасного формується навколо культу індивідуалізму – країні потрібна сильна особистість, яка здійснить історичну місію: відродить «латинську імперію». У цих настроях простежується суголосність із концепцією «надлюдини» Ф. Ніцше. Отже наприкінці XIX ст. формуються витоки націоналістичної італійської ідеології, які розвинулися в XX ст. у концепцію фашизму. Розвінчання «міфу» національного відродження Італії втілювалося в комплексі розчарувальних настроїв Пострісорджименто, на засадах яких сформувався веризм.

Іспанія

У Іспанії наприкінці XIX ст. простежується політична криза, яка стала реакцією на втрату останньої колонії в Південній Америці – Куби. Політична криза вплинула на філософську та естетичну свідомість інтелектуальної спільноти Іспанії, яка сформувала сплеск розвитку іспанської літератури, що увійшло в культуру як «друге золоте століття».

Індивідуалізм, суб'єктивізм, філософська система «перспективізм» Х. Ортегі-і-Гасета, філософія «крауизма» впливали на виникнення наукового протесту проти католицької схоластики. Філософська ідея «первинне я» передбачає пізнання себе, в результаті відкриває, що утворюється із тіла та інтелекта. Інтелект – це частина духа, а тіло – це частина природи. Природа і дух поєднуються у Богіві. Недосконалість людини і, відповідно, суспільства виникає із протиріччя тіла та інтелекта / природи та духа. Якщо зрозуміти гармонію цих джерел (тіла і духа), то можна подолати протиріччя та прийти до гармонії. Гармонія є метою людського життя.

Саме філософія «крауїстів» спричинила розкол в іспанській спільноті 70-80-х рр. XIX ст. Інтелектуали вважали, що виховання декількох поколінь студентів в системі цінностей цієї філософії допоможе безболісно мирним шляхом змінити економічну і політичну системи в Іспанії. У галузі освіти спостерігалися значні досягнення, результатом чого було відкриття 1876 р. першого світського навчального закладу – Інститут вільної освіти. Однак їм протистояли неокатолики, які вважали, що неприпустимо замінити уряд – анархією, мистецтво – хаосом, родину – вільними стосунками, релігію – пантеонізмом. Із часом покоління 1900-х рр. зробило власні висновки із цього конфлікту, коли відкрило пошук «нових ідей» у виокремленні трьох домінант життя – істини, обов'язку, мети існування.

Німеччина

У Німеччині межі XIX-XX ст. простежується економічний зріст, в результаті якого країна обійшла більш розвинуту до цього Британію. Зовнішня політика Німеччини зорієнтована на експансію, із чого поступово формується культ «грубої сили». За економічним сплеском стоїть ідея вихваляння німецької нації, яка підживлюється філософськими засадами сучасного волюнтаризму, античного гедонізму, тези «усе дозволено». Зовнішнє благополуччя та спокій припадають на керування країною імператора Вільгельма II, який посів трон 1888 р. Простежується науковий розвиток. На менталітет німців вплинули концепції австрійського філософа Ф. Ніцше та австрійського психолога З. Фрейда, які зумовили розуміння

важливості «безсвідомого», передвідчуття завершення доби, злам соціальних інститутів, заперечення моралі, секуляризації. Настрої сумніву були панівними.

Австрія

В Австрії межі XIX-XX ст. внаслідок соціально-політичних причин починається занепад та розпад Австро-Угорської імперії. Криза імперської державної форми керування знищила всі форми та інститути держави. Однак саме в цих обставинах межі XIX-XX ст. – уперше австрійська література С. Цвейга, Р. М. Рільке, Ф. Кафки, Р. Музіля, Г. Тракля, А. Шніцлера, Г. фон Гофмансталя привертає до себе увагу світової спільноти та стає впливовою серед європейських літератур. Специфікою Австрії була багатомовність. У ситуації розпаду імперії відбувається зріст духовності та інтелектуально-культурного життя Австрії. Раніше внесок у світову скарбницю відбувався у музиці та театрі, тепер світове визнання віддається живопису художників А. Шиле, О. Кокошка, Г. Климанта, філософії З. Фрейда, Е. Маха, М. Бубера, архітектурі О. Вагнера та А. Лооса.

Ідеалами спільноти залишались домашній затишок та достаток, які передбачали культурні розваги – оперету, мелодраму, легку комедію, читання та обговорення легких фейлетонів. Однак у 90-ті рр. відбуваються інтелектуальні зміни, в результаті культурних подій, що викликали шок. Здобутки віденської школи «модерн», празької німецької школи затьмарили політичну кризу та вийшли на світовий рівень, вплинули на художній процес доби та стали фактом світового літературного дискурсу.

Швейцарія

Наприкінці XIX ст. Швейцарія із аграрної країни перетворюється на індустріальну, в результаті чого простежується розвиток банків, промислових підприємств, галузі залізниці. Економічний розвиток проходить «особливим» демократичним шляхом, що відрізняється від інших європейських країн. Спільноті властиві аполітичні настрої, індивідуалізм, які стали стимулом для розвитку регіональних тенденцій у літературі та інших видах мистецтва. Соціально-політичне мислення конфедерації, обережність вплинули на естетичне культурне відставання. У регіональному

сільському романі індивід протиставлявся світові, який був ворожим втіленням «зла». Конфлікти позбавлені соціальних проблем, життя героя розкрито як особливе та випадкове. Письменники Г. Федерер, Я.К. Геер, Е. Цан втілюють у своїх творах католицький світогляд героїв, уникаючи моралізаторства. «Земля» представлена домінуючим архетипом у швейцарській літературі і фламандської і романської гілки. Однак італомовним творам романської гілки більше властиве католицьке моралізаторство, ніж французьким (романська гілка) та німецьким (фламандська гілка). Для швейцарської літератури характерний акцент на національній самобутності, який є еволюційним саме для цієї країни. Багатомовність є провідною рисою літературного процесу Швейцарії, видатним поетом періоду є П. Лансель, який писав ретороманською мовою, завдяки чому цій мові вдалось зберегтись.

Бельгія

Наприкінці XIX ст. внаслідок глибокої економічної кризи сільського господарства у Бельгії починається період бурхливих студентських страйків, які спрямовані проти франкомовного адміністративного уряду та політичних настроїв. Під керівництвом драматурга та поета А. Роденбаха формується міцна студентська організація, яка прагне розвивати фламандську культуру та отримувати читання лекцій в університетах нідерландською мовою. Рух утворився при католицьких університетах та розповсюдився по всім закладах вищої освіти Фландрії. У журналі «Зараз та скоро», який видають університецькі професори 1893 р., висловлювалися ідеї виведення фламандської літератури із провінціалізму на світовий рівень. Яскравою постаттю була феміністка-дослідниця Ф.В. Туссен ван Болер, яка закликала до розвитку та створення власних фламандських літературних традицій, з одного боку, та введення в національну лінію провідних стилів, ідей, напрямів європейського процесу межі XIX-XX ст., щоб формувати духовні феномени Фландрії.

Фламандське відродження є домінуючою рисою бельгійської літератури.

Однак яскравими творами цього періоду є французькі шедеври Е. Верхарна, М. Метерлінка, Ж. Роденбаха, які вплинули на світову літературу.

США

Межа XIX-XX ст. для США пов'язана із політичними конфліктами світового рівня. 1898 р. у лютому на рейді міста Гавани (Куба) вибухнув американський крейсер «Ман», в наслідок чого через два місяці військові сили США блокували Кубу та відправили потужну ескадру до Філіпін. Так почалася перша імперіалістична війна у світі – іспано-американська війна. Уже восени 1898 р. США перемогли – отримали політичний контроль над усіма державами Америки: національно-визвольний рух на Філіпінах жорстко пригнітили, Іспанія відмовилась від Філіпін, острова Гуам, Куби.

На початку XX ст. США стали найкрупнішою індустріально-аграрною державою світу. Потужний промисловий розвиток сконцентрував велику кількість робітників на гігантських підприємствах, монополії знищували дрібні підприємництва та ферми, що призвело до міграції населення у великі міста, еміграції представників із відсталих країн: Китаю, Північної та Східної Європи. Розорені після монополізації сільського господарства й утворення гігантських банків та підприємств фермери та дрібні підприємці майже стихійно сприяли формуванню популістського руху. Ці настрої незадоволення відбилися в літературі. У романах Ф. Норріса, ліриці В. Ліндсея, прозі Е. Сінклера, Дж. Лондона, Т. Драйзера соціальні колізії у літературі втілилися у натуралістичних і неоромантичних тенденціях, які сформувалися на засадах прагматичної філософії У. Джеймса. У американському варіанті натуралізму герої розкриті досить схематизовано, коли за допомогою фактографічності та документальності розкривається їхній внутрішній світ, над яким домінують соціальні проблеми.

Латинська Америка

Наслідки іспано-американської війни 1898 р. простежуються у входженні країн Латинської Америки в економічну та політичну світову систему, в результаті чого відбувається світоглядна криза носіїв іспано-англо-індіанської

культури: знищуються соціально-духовні структури, змінюються ціннісні орієнтири, норми, поведінка. На латиноамериканську спільноту емоційно впливає «західне» та «європейське» мислення, яке об'єднує меркантилізм, прагматизм, схилення перед європейською культурою формує «європоманські» та «нордоманські» настрої.

Світоглядні зміни мислення спільноти виникають в тому числі й під впливом позитивіської філософії, яку в Латинській Америці використовували як засіб подолання феодальної та клерикальної культури. Завдяки позитивістській системі виокремлюються проблеми національного розвитку. Саме позитивізм стає підґрунтям для витоків національної філософської традиції, коли гармонійно поєднується із біологічним детермінізмом, із засадами «філософії життя» та соціал-дарвінізмом. Цей симбіоз підкреслює латиноамериканську самотність та формує концепцію етнічності. У деяких випадках простежується і вульгаризація позитивізму.

Провідними тенденціями Латинської Америки було заперечення расизму та віра у творчий потенціал латиноамериканських народів. Концепція «Наша Америка» є ключовою для констатації існування самотності народів Латинської Америки, яка протиставляється культурі США. Ідеї «Нашої Америки» заперечують «нордоманію» та схилення перед «європейським», закликають до пробудження історичної ментальності креолів, метисів, індіанців, щоб об'єднати різні расові та етнічні пласти, адекватно сприйняти цінні здобутки (в тому числі й європейські) різних національних мистецтв і культур. Саме ці погляди віддзеркалились у літературних творах межі XIX-XX ст., де простежуються риси іспано-американського модернізму.

Китай

У Китайській історії межа XIX-XX ст. характеризується різкими змінами соціального та духовного життя – кривавим знищенням імперії. Наприкінці XIX ст. продовжує правити маньчжурська династія Цін. У 90-ті рр. XIX ст. молодий імператор Гуансюй за допомогою підтримуючих його реформаторів намагається впроваджувати соціальні реформи, однак внаслідок опозиційно налаштованих консерваторів його

спроби не здійснюються. Військовою агресивною силою пригнічується будь-яке прагнення до свободи. Ця жорсткість та інформація про революційні події на Заході і сформувала незадоволені настрої спільноти, що утворили міцне підґрунтя для Синьханьської революції 1911 р.

Потужний вплив на літературу цього періоду мав розвиток друкарської справи та преси – виникло багато періодичних, літературно-публіцистичних видань, в яких відбивалися думки та погляди різних прошарків. У Шанхайській газеті «Шібао» («Час») уперше було введено літературну рубрику; виникли невеличкі літературні додатки, на підґрунті яких з часом сформувалися літературні журнали – «Сінь сяошо» («Нова проза»), «Сюсян сяошо» («Ілюстрована проза»), «Сяошо юебао» (Місячник прози). Навколо журналу «Сюсян сяошо» утворювалися гуртки інтелектуалів. У духовному житті велику роль, як і раніше, грали традиції, саме тому в літературі цього періоду не простежуються тенденції романтизму, реалізму, натуралізму, як в західних та американських літературах.

Творам межі XIX-XX ст. не властиві ідіостиль, віддзеркалення рис модерністських напрямів. Саме ця «відсталість» китайської літератури і підживлювала настрої інтелектуалів, які розуміли, що нація потребує конструктивних змін мислення. Інтелектуали визначали китайську літературу і культуру як «мертву», через її сталість. У специфічній дуже повільній формі відбувається трансформація класичних літературних жанрів, поступово виникають твори на розмовному варіанті мови байхуа, з'являються переклади європейських творів, яких раніше не було, що веде за собою формування нової професійної сфери – художньо-перекладацької. У літературі загострюються зміни у відчутті часу, концентрується увага до сучасних соціальних реалій, тем, для того, щоб впливати на спільноту та формувати її смаки і погляди.

Напрями, течії межі XIX-XX ст.

Криворучко С.К. (Харків)

Щоб зрозуміти складність літературної еволюції межі XIX-XX ст. у системі, слід звернутися до логіки утворення напрямів

та течій в історії літератури. У теорії літератури під **напрямом** розуміють твори сукупності письменників певного історичного періоду (має початок і завершення, не може тривати вічно), яким властиві спільність естетичних засад творення, стилістична схожість, світоглядні орієнтири, відкритість, *широкий географічний та часовий діапазон*. Напрямок є переходом від одного типу творення до іншого, розвивається як продовження або протиставлення традиції. **Течія** – це твори сукупності письменників певного історичного періоду (має початок і завершення, не може тривати вічно), яким властиві спільність естетичних засад творення, стилістична схожість, світоглядні орієнтири, відкритість, *вузький географічний та часовий діапазон*. Течія є переходом від одного типу творення до іншого, розвивається як продовження або протиставлення традиції. Отже, течія від напрямку відрізняється локальністю простору і часу. Напрямок та течія визначаються за хронотопом.

Хронотоп – це взаємозв'язок героя із часом та простором у художньому творі. Взаємозалежність часу та простору впливає на просторово-часову «форму героя», його позицію, кут зору, світогляд, визначає координати художнього світу. Герой може бути активно включеним в часопросторові обставини, цей хронотоп визначаються як **реалістичний**. Герой може ігнорувати часопросторові обставини, цей хронотоп визначається як **романтичний**. Напрямок та течія виокремлюються у своєрідності тенденцій, які відзеркалюють романтичний чи реалістичний хронотоп, що змінюють одне одне в еволюції історико-літературного процесу. Літературі межі XIX-XX ст. (декаданс) та XX ст. (модерн) властивий романтичний хронотоп, який змінює / протиставляється реалістичному хронотопу сер. XIX ст. (реалізм / критичний реалізм), перед яким був романтичний хронотоп межі XVIII-XIX ст. (романтизм, сентименталізм).

Декаданс

Поняття «декаданс» означає світоглядну добу специфічного відчуття людини межі XIX-XX ст., яка сформувалась в європейському менталітеті (Франція, Італія, Австрія, Німеччина, Британія) та вплинула з часом на мистецтво Китаю, Японії, США, Латинської Америки, України,

Росії. Декаданс це скоріше ідеологічна категорія, ніж естетична: погляди, ідеї, настрої, які не визначають творчий метод. Декаданс не тотожний течіям і напрамам, однак він у них розкрився. Етимологія терміну бере витоки у латинському слові *decadentia*, від якого пішло французьке слово *decadence*, що значить занепад. Однак у літературі відбувається сплеск на тлі кризи традиційних форм.

Явища декадансу виникають у протиположності позитивізму. **Позитивізм** інтерпретують як напрям філософії / напрям літературознавчих студій / та стильову тенденцію літератури. Позитивізм протиставляється метафізиці та філософії як науці, спирається на фіксований досвід. Засновник позитивізму О. Конт пропонував застосовувати до гуманітарних наук досвід та засади точних наук, щоб оперувати універсальними законами. В результаті перенесення методики лабораторних аналізів на літературу виникли риси механізму, яким протиставлялися представники декадансу, оскільки орієнтувалися на ідіостиль митця. Однак в надрах декадансу під впливом позитивізму сформувався натуралізм, який і втілює фактографізм у літературі.

Завдяки міцному розвитку науки наприкінці XIX ст. змінюється відчуття часу у людини: швидкість, темп і стиль впливає на зовнішнє покращення та полегшення життя. Потяги, автомобілі, метро, трамваї, електричне освітлення, телефон, радіо, кіно кардинально змінюють навколишній світ. Гедоністична радість буття та гордість наповнюють свідомість індивіда, який живе у сучасному прекрасному світі *belle époque* (красива епоха). З іншого боку, у людини змінюється відчуття часу і простору. Якщо у XIX ст. час тривав дуже повільно, писали листи, на які довго чекали відповіді, то на межі XIX-XX можна було швидко рухатись на потягу та машині, чути «безтілесні голоси» по телефону та радіо, час прискорився, простір зменшився, що викликало почуття страху в індивіда перед світом, який несподівано та швидко змінився, який неможливо впізнати. В оточуючому незнайомому світі людина не могла знайти точки опори, таким чином точку опори потрібно було шукати всередині себе, у своїй душі та свідомості, яка залишилась незмінною.

Літературі декадансу властиві риси «присмеркової доби», щоб розкрити кризову ситуацію, в якій формувалися індивідуалізм, невроз, зневіра, хворобливість цивілізації. Категорії «нервовий», «артистизм», «аморалізм» стали естетичними засадами декадансу. Поет у декадансі був «проклятим», «порочним», «денді», «андрогінним», «суб'єктивним», «єретичним», «протиприродним збочинцем». Жіночі образи формувалися у площині манірної «жінки-вамп». Відбулася неоміфологічна реінкарнація «демонів», «сфінксів», «Прометеїв», «Едипів», «Неронів». Митці декадансу робили із свого життя «міф», легенду «занепаду», містифікацію, проводячи експерименти. Саме в цьому простежувалося очікування оновлення, заради якого відмовлялися від традиційних цінностей.

Декаданс від попередніх епох (Середньовіччя протиставляється Античності; Ренесанс протиставляється Середньовіччю; бароко протиставляється Ренесансу; класицизм протиставляється бароко; романтизм протиставляється класицизму; реалізм протиставляється романтизму; декаданс протиставляється реалізму) відрізняється тим, що окрім протиставлення реалізму, всередині нього немає одностайності та констатується плюралізм течій і напрямів, які водночас конкурують одне з одним та заперечують реалізм як естетичну систему. «Нове» – було провідним естетичним критерієм доби декадансу. «Плинність», наstabільність, безліч спроб літературного пошуку, тонус можна пояснити ґрунтовними історичними причинами.

Відбувається зміна соціальних орієнтирів, зменшується відстань між різними соціальними прошарками, що відзеркалюється у художній формі літературних творів. Письменники відчують «незадоволення» існуючим оточуючим світом та естетичними нормами попередніх епох; саме в цей момент відбувається процес секуляризації – виникає безліч іконоборців (протест проти церкви), заперечуються авторитети (занепад інституту монархії). У літературі це формує стан «невизначеності», «перехідності», амбівалентності, антагонізм, безнадії, що ускладнює визначення приналежності письменника до якоїсь творчої школи. Простежується страх перед майбутнім, перед «хамом» (в

результаті демократизації та зникнення різниці між соціальними класами), перед «революцією». Цей комплекс ідей зводився до ескапізму (втеча у безсвідоме), до бажання втекти від соціально-історичної дійсності, запропонувати їй альтернативний світ – іншу систему цінностей. Інтерес до аномального та хворобливого вважається тяжінням до екзотичного та виключного, що відбивається в запереченні моральних правил. Культ «краси» та мистецтва став провідним, оскільки вважався священним.

Ці тенденції вплинули на зміну естетичної парадигми (*зміну хронотопу реалістичного на романтичний*), після критичного реалізму сер. XIX ст. поступово формується декаданс. У добі декадансу відбулося *відзеркалення його ідей у літературних напрямках і течіях*: декадентство, символізм, імпресіонізм, естетизм, натуралізм.

Декадентство

Хронологічно першими заявили про себе декаденти. Слід розрізняти терміни «декаданс» і «**декадентство**». Декаданс – це доба, в якій сформувалися мистецькі напрями і течії (декадентство, символізм, імпресіонізм, естетизм, натуралізм.), а **декадентство** – це *течія* декадансу. Умовно поняття «декаданс» бере витoki із передмови Т. Готье до книги Бодлера «Квіти зла» 1869 р., пізніше у вірші П. Верлена «Втома» 1883 р. воно поетично осмислюється, з часом так починають визначати богему артистичних кав'ярень лівого узбережжя Сени, і в середині 80-х рр. XIX ст. декадентство стає світовідчуттям, а його центральним художнім образом стає – молодий поет.

Ключовим поняттям для **декадентства** було уявлення про «прекрасну душу», яка бере витoki ще у романтизмі межі XVIII-XIX ст. У декадентів «прекрасна душа» є втіленням добра та істини, вона захоплюється собою та з презирством ставиться до оточуючого світу, оскільки він не співвідноситься із її високими вимогами до довкілля. Із середини «прекрасну душу» знищує рокова слабкість – вона не здатна на практичні дії, вона боїться життя та весь час відчуває страх. «Прекрасна душа» боїться заплямувати велич власних «внутрішніх» відчуттів вчинками та буттям, вона прагне зберегти «чистоту

свого серця», вона не хоче зіткнутися із дійсністю. Єдина дія, яку може здійснити «прекрасна душа», – це «пристрасне томління», яке згорає зсередини, оскільки не доходить до субстанціональності.

У декадентів неспроможність витримати буття призвела до абсолютного розриву між «я» та світом. Вони були переконані, що прийшли надто пізно у цей старий світ, де будь-яка дія – марна, оскільки приречена на поразку заздалегідь. Безрадінний нарцисизм та страждання нещасної свідомості декадентів ставило під сумнів усвідомлення «себе» як носія ідеального джерела у світі та підвело до межі огиди до самого «себе». До декадентських мотивів відносяться скарга хворої незахищеної «душі», її меланхолія, сатанізм; витончені почуття, вишукана чутливість. Декадентам властиво плакати та сміятися одночасно: плакати від того, що нездатні вберегтися від жорстокості життя та знайти притулок в інтенсивних відчуттях «серця», оскільки в серці порожнеча або внутрішня загибель. Звідси бере витоки людська самотність та відсутність надії, які переходять в агресивний садизм, самоствердження, мазохізм. Декаденти, відмовляючись від «традиції», несвідомо продовжують «традицію» романтиків та сентименталістів межі XVIII-XIX ст. та протиставляються натуралістам межі XIX-XX ст.

Серед **представників декадентства** слід назвати французів: **Ефраїма Мікаеля, Поля Верлена, Жана Мореаса, Анрі де Реньє, Й.К. Гюїсмаса, Робера де Монтескью, Швоба, Трістана Корб'єра, Жюля Лафорга, Поля Елюара.**

Декадентам властиво:

- уявлення про «прекрасну душу» як втілення добра та істини;
- «прекрасна душа» захоплюється собою;
- «прекрасна душа» презирає оточуючий світ;
- «прекрасна душа» слабка, не здатна на практичні дії, відчуває страх;
- «прекрасна душа» боїться заплямуватися буттям;
- «прекрасна душа» прагне зберегти «чистоту свого серця»;
- дія «прекрасної душі» – «пристрасне томління»;

- безрадісний нарцисизм;
- страждання нещасної свідомості;
- огида до самого «себе»;
- скарга хворої незахищеної «душі», меланхолія, сатанизм;
- витончені почуття, вишукана чутливість;
- плакати та сміятися одночасно;
- людська самотність;
- відсутність надії;
- агресивний садизм;
- самоствердження;
- мазохізм.

Символізм

Символізм утворюється майже в той час, що і декадентство, це – літературний **напрям** межі XIX-XX ст. Свої витоки символізм бере із книги Ш. Бодлера «Квіти зла» 1857 р., так само, як і декадентство. Символісти відчували незадоволеність світом, який їх оточує, мучались від того, що перед ними – реальність, та вважали, що справжністю наділена інша дійсність, удавана, яка відповідає вимогам «душі». Акцентували увагу символісти на інтуїції, а не на розумі. Завдяки інтуїції вони підходили до джерела поезії, вони вважали, що існує «суггестивна» афективна мова віршів, яка відрізняється від раціональної та логічної мови науки та повсякденної мови спілкування. Символістська «душа» мріяла про те, щоб подолати світ, відчувала томління за втіленістю, намагалася злитися з індивідуальними «я» інших та з «душею» всесвіту, протиставлялася іморалізму та руйнівним нігілістичним настроям. Символісти та декаденти протиставлялися та взаємно впливали одне на одного: декаденти томилися, нудьгуючи за ідеалом, а символісти, самозаглиблюючись, шукали ідеал як абсолют, намагалися знайти вихід. Символісти прагнули довітлити світ, однак відривалися від нього, мріяли про далекі країни та екзотичні періоди історії. Суб'єктивне бажання компенсувало недоліки дійсності та утворювало паралельний світ.

У становленні символістів простежується кілька етапів. Перший етап відноситься до 1880 року, що пов'язано із

літературним салоном С. Маларме. Естетика впливала із «цілісної емоції», яку викликають вірші, сугестії – наближення поетичного ефекту до музичного. Поети закликали до «радості життя» та естетизму, намагалися виокремлювати із «речей» ідеї. Другий етап починається після 1900 року; йому притаманна міцна хвиля метафор, що якоюсь мірою стало передтечею сюрреалізму (авангардизм 1 пол. XX ст.). Почуття всезагального єднання, язичницького космізму, усвідомлення великого єднання, трансцендентності, захоплення Краси-Небуттям. Термін «символ» передбачав встановлення єдності між реальним та ідеальним, нестійкими планами буття, розчинення одиничного в абсолютному, нескінченному. Символ є неправдивою багатозначною загадкою в екзотичному антуражі: самотній герой жаліється на власну долю в оточенні сутінкових пейзажів таємничих парків, сміливий лицар долає похмурі ліси та хащі, недоторкана мрійлива жінка, прикрашена вишуканими коштовностями в інтер'єрі позолоти, оточена мармуровими скульптурами – претенційна, однак позбавлена сугестивної сили, веде у далечінь, відволікаючи від звичайної реальності, у світ невизначених мрій. Ці символи схожі на метафори, які не відкривають перспективу пізнати таємниці буття. Символісти прагнули просто, із довірою, лірично розповісти про пережите.

Серед **представників символізму** слід назвати французів: 1 етап – **Рене Гіль, Гюстав Кан, П'єр Кійар, Ефраїм Мікаель, Анрі де Реньє, Франсіс Вьєль-Гріффен**; 2 етап – **Верлен, Рембо, Маларме, Лотреамон, Ремі де Гурмон, Жорж Ванор**;

бельгійців: **Еміль Верхарн, Моріс Метерлінк**;

австрійців: **Гуго фон Гофмансталь, Райнер Марія Рільке**;

поляків: **Болеслав Лесьмян**;

німців: **Герхарт Гауптман**;

англійців: **Оскар Уайлд, Генріх Ібсен**.

Представники 2 етапу відійшли від оспівування людини в оточенні символів, їх приваблювало зображувати думки ліричного героя, його почуття та хвилювання, перенесення із трансцендентного екзистенційного страждання в «камерне» відчуття емоцій. «Камерність» сприяла утворенню великої

кількості течій та шкіл поч. XX ст.: «синтетизм», «пароксизм», «екзотизм», «гуманізм», «натюрізм».

Символістам притаманно:

- ідеалістична установка (існування двох світів – 1) повсякденна реальність; 2) трансцендентний світ справжніх цінностей);
- життєбудівництво, стирання меж між текстом і реальністю;
- текст – міф, текст – глобальний міф про світ;
- любов – містичний пошук ідеалу;
- перетворення художнього образу на багатозначний символ;
- відірваність від реальності;
- мистецтво натяку, об'єднання земного та емпіричного з вічним;
- подвійність символістського образу; наявність очевидного і прихованого;
- дуалізм реального та ідеального;
- асоціальність мистецтва;
- синтез внутрішнього і зовнішнього.

Важливість символізму полягає у відродженні романтичного світовідчуття в літературі, із якого бере витоки весь модернізм XX ст.

Доречно навести спільне та відмінне декадентства та символізму.

поетика	декадентство	символізму
художній світ	огида до оточуючого світу	ідеалістична установка: існування двох світів – 1) повсякденна реальність; 2) трансцендентний світ справжніх цінностей
художній образ	«прекрасна душа» - втілення добра та істини, захоплення собою, слабка, не здатна на практичні дії, відчуває страх, боїться	подвійність символістського образу; наявність очевидного і прихованого

	заплямуватися буттям, прагне зберегти «чистоту свого серця»	
філософська позиція	безрадісний нарцисизм, страждання нещасної свідомості, огида до самого «себе»	дуалізм реального та ідеального, асоціальність, синтез внутрішнього і зовнішнього.
хронотоп	романтичний	романтичний
художні засоби	настрої: скарга хворої незахищеної «душі», меланхолія, сатанизм, витончені почуття, вишукана чутливість, плакати та сміятися одночасно	поетика: життєбудівництво, стирання меж між текстом і реальністю; текст – міф, текст – глобальний міф про світ; любов – містичний пошук ідеалу; перетворення художнього образу на багатозначний символ
конфлікт	внутрішній психологічний конфлікт героя	внутрішній психологічний конфлікт героя
родина	її не існує, вона зайва	відкрита родина, сексуальні стосунки зайві або не головні, важлива спорідненість душ
дитинство	про дітей не ведеться, або зображується дитинство, як скалічене фізичною або психологічною хворобою	про дітей не ведеться, або зображується дитинство, як скалічене фізичною або психологічною хворобою
	самотність,	відірваність від

світогляд	відсутність надії, агресивний садизм, самоствердження, мазохізм	реальності

Імпресіонізм *Криворучко С.К. (Харків)*

Імпресіонізм передусім розкрився у живописі та є **стилем** у мистецтві, естетика якого бере витoki із філософії сенсуалізма, що передбачає витончене відзеркалення особистісних настроїв, спостережень, вражень, мінливості, динаміки об'єктів зображення у творах. Як напрям імпресіонізм сформувався у живописі. У літературі він виявився не як напрям, а лише на рівні творчих прийомів зовнішньої форми, зокрема **тропів (метафори, епітети)**, та елементів внутрішньої форми – **пейзажів, портретів**, які передають динаміку об'єкту. Імпресіонізму властива **антиакадемічність**, спроба якомога природніше відтворити довкілля, знищити ілюзію перспективи, лінійність, щоб передати мінливість та миттєвість у відчуттях. Метою було «визволення» чистої поезії. Окрім літератури, імпресіонізм живопису вплинув на музику та скульптуру. Почуття, а не розум, стають провідними для імпресіоністів, домінантним є вміння бачити, схоплювати якісь фрагменти, епізоди, із чого витікає «незавершеність» як естетична риса. Деталі під ліричним кутом зору, уривчатість та недомовленість відкривають суб'єктивне особистісне начало, визначають ідіостиль митця. Ефемерність довкілля передавалася напівтонами, нечіткістю, «змазаністю», динамічністю, рухливістю у просторі. Художній образ виникає в уяві читача. Імпресіоністичні прийоми, «техніка» слова відбилася пізніше у модернізмі.

Риси імпресіонізму простежуються у творах англійців: **Оскара Вайлда, Р.-М. Рільке, Джона Конрада**; норвезьців: **Кнута Гамсуна**; французів: **М. Пруста, П. Верлена, С. Маларме, братів Гонкурів**; австрійців: **П. Альтенберга, А. Бара, А. Шніцлера**.

Естетизм Криворучко С.К. (Харків)

Естетизм доречно визначити як **тенденцію** сер. та 2 пол. XIX ст. в літературі та інших видах мистецтва. Ця тенденція простежується в атмосфері «аристократизму духу» в художніх творах, витонченому артистизмі, її провідною рисою є постулат «мистецтво для мистецтва». Естетизм протиставляється позитивізму, розкриває безмежні можливості творчості відповідно відкриттю автором «спорідненої праці», позбавляє митця бюрократичних комплексів та протиставляється службовим структурам. Зявдяки естетизму формуються домінанти вишуканості, обраності, що доводить достоменність творчості. Література, відповідно концепції естетизму, не залежить від позамистецьких категорій (соціальних інститутів), однак дорівнюється до них, оскільки отримує місце іманентної сутності та художньої автономності. Витоки естетизму слід шукати в угрупованні англійських письменників *aesthetic movement*, в яке входили **О. Вайлд, О. Бердслі, Д. Девідсон, Е. Даусон, А. Саймонс, В. Пейтер**. Вони друкували свої твори у журналах «Савой» та «Жовта книга». Аргументи важливості естетизму були сформовані «парнасцями». Жага краси, суб'єктивізм, віртуозність стилю, музикальність, прагнення досконалості, існування поза мораллю були критеріями естетизму, що дозволяли ставити мистецтво вище за життя. Злочин та «порок» перетворювалися у творах на «прекрасне», що призводило до нерозуміння читачів – носіїв пуританського виховання. Письменники утворили «код» прочитання, який був невідомий реципієнтам того часу. Англійський естетизм перегукується із поетикою **Ш. Бодлера** «Квіти зла». На засадах естетизму утворювалося заперечення реалізму XIX ст. та переомислювалася вікторіанська культура. Естетизм вплинув на концептуальне становлення модернізму поч. XX ст.

Серед **представників естетизму** слід назвати англійців: **О. Вайлда, О. Бердслі, Д. Девідсона, Е. Даусона, А. Саймонса, В. Пейтера**.

Натуралізм Криворучко С.К. (Харків)

Натуралізм – літературний **напрям**, який виник у Франції 70-х рр. XIX ст., із часом розповсюдився у країнах

Західної Європи, пізніше – США. Натуралізм також протиставляється реалізму XIX ст., однак на інших засадах. Натуралісти прагнули до фотографічного відтворення довкілля, намагалися об'єктивно розкривати суть речей, пояснювали характери героїв біологічними процесами та соціальними умовами, підходили до ілюзійного мимезису – розкривали внутрішню суть речей, із чого утворювали зовнішній вигляд, коли фактографічно зображували злиденні факти існування звичайних людей. Натуралізм відрізняється від реалізму тим, що не визнавав впливу матеріального та соціального факторів на індивіда. Окрім реалізму, натуралізм протиставляється католицизму, містицизму, романтизму, відстоює необхідність наукового підходу до зображення грубих форм людського життя. Засновником натуралізму є **Е. Золя**, який сформував естетичну програму в книгах «Експериментальний роман» 1880 р. та «Романісти-натуралісти» 1881 р. Концепцію Е. Золя поглибили **П. Алексис, Ж.К. Гюїсмас, Г. де Мопассан, О. Мірбо, Ж. Ренар, А. Доде** та засновники літературознавчої культурно-історичної школи **І. Тен**, брати **Ж. Гонкур** та **Е. Гонкур, Ф. Брюнетьер**. Натуралісти прагнули зображувати життя відповідно до наукового підходу, застосовувати аналіз у спостереженні за індивідом. Концепція натуралізму бере витoki із філософії позитивізму О. Конта та досліджень лікаря-фізіолога К. Бернара. У творах натуралістів все довкілля ототожнювалося із процесами природи, однак при умові несприйняття природи як частини буття та запереченні надприродних сил. Література мала походити на науку, твори є клінічним документом – історією хвороби або судовим протоколом. Описово-експериментальний художній світ твору розкривав життя героїв як механічний процес. Це вплинуло на формування антихудожності у творі. Герої були «середніми» із нижчих соціальних верств – селяни, солдати, пралі, робітники, продавці, клієнти, лікарі, які мали функцію жертви, або, в окремих випадках, стихійних протестуючих проти несправедливості. Естетичною метою натуралізму було зробити із твору копію реального факту, документу. Е. Золя сформував тезу – «мистецтво має тенденцію знову стати природою», відповідно до якої письменники не обтяжували

себе філігранно обробляти сюжет, організовувати структуру твору, при цьому приділяли увагу сатиричному розкриттю інцидентів, зображенню вульгарності натовпу. Для цього було доречно використовувати творчі прийоми фрагментарності, «потoku свідомості», ставити акценти на побутових, технічних, професійних нюансах, щоб якомога повніше розкрити матеріальну дійсність через героїв, що здійснюють вчинки внаслідок фізіологічних та інстинктивних процесів.

Серед **представників натуралізму** слід назвати французів: **Е. Золя, П. Алексиса, Ж.К. Гюїсмаса, Г. де Мопассана, О. Мірбо, Ж. Ренара, А. Доде, Ж. Гонкура, Е. Гонкура.**

У англійській та американській площині сформувалася «література хатин», представниками якої є **Дж. Мередіт, С. Крейн, Дж. Гіссінг, А. Беннет, С. Батлер, Ф. Норріс**; в Угорщині риси натуралізму простежуються у творах **З. Турі, Ж. Юста**; у Польщі у творах **А. Грушецького, Г. Запольської, А. Дигасинського.**

Неоромантизм Криворучко С.К. (Харків)

Неоромантизм – це напрям межі XIX-XX ст., протиставляється філософії позитивізму, естетиці реалізму та натуралізму, сильний герой долає природні явища, відкриваючи в собі міцну духовну силу, яка допомагає протистояти умовам клімату та виходити переможцем. Неоромантизм з'явився хронологічно разом із декадансом (у 80-ті рр. XIX ст.), однак їх неможна співвідносити, вони відрізняються. Неоромантики прагнули аналізувати життя та водночас намагалися втекти від нього. Якщо романтики межі XVIII-XIX ст. «тікали» від життя у село, то неоромантики межі XIX-XX ст. «тікали» в екзотичні країни – колишні колонії: Африку, Північну Америку. Художній світ у творах розкрито як дику природу джунглів або засніжені холодні простори із невідомими жорстокими тваринами, серед яких герой має «виживати», долаючи природні явища, відкриваючи в собі міцну духовну силу, яка допомагає протистояти умовам клімату та виходити переможцем. Неоромантики долають протиставлення ідеалу та дійсності, конструктивно усувають ці опозиції, оскільки сильний герой не опускається до рівня

біологічного існування тварини, а навпаки, завдяки власній волі, здатен перевести буденність до найвищої духовної самореалізації, доводячи собі свою силу і міць. Герой – сильний, впливовий, прекрасний, здатний покращити життя. У цих настроях читається відгук філософії Ф. Ніцше – феномену «Над-Людини», її апології сили та впливу на «маси». Герої-неоромантики вольові, цілеспрямовані, морально здорові, максималісти, які хочуть покращити світ, протистоять хаосу, намагаючись встановлювати гармонію у світі. Естетичні пошуки створення сильної особистості в неоромантизмі реалізуються в різних жанрах епічного, ліричного, драматичного родів, що сприяє плинності жанрової трансформації та експериментам, які і є ознакою цього періоду. Сильний герой, який кидає виклик оточенню і собі, присутній у епічних жанрах романів, новел і повістей А. Конан Дойля, Р.Л. Стівенсона, Р. Кіплінга; ліричних жінрів поезії М. Гумільова; драматургії Лесі Українки. Жанрові конотації в неоромантизмі доводять прагнення митців відшукати нові форми, які будуть адекватними для відображення «нової» дійсності межі XXI-XX ст.

Серед представників **неоромантизму** слід визначити: у Німеччині – Г. Гауптман, Г. фон Гофмансталь, А. Шніцлер; в Англії – Дж.Р. Кіплінг, Етель Ліліан Войніч, Дж. Конрад, Р.Л. Стівенсон, Дж. Мейсфілд; США – Джек Лондон.

Веризм Криворучко С.К. (Харків)

Веризм – це *течія* к. XIX ст. в італійській літературі, яка сформувалася як реакція на історико-соціальні події періоду Пострісорджименто після 1870 р. під впливом естетики реалізму XIX ст. та натуралізму. Період Пострісорджименто характеризується розчарувальними настроями італійських інтелектуалів, що є реакцією на ідеалізований рух Рісорджименто. Провідною ідеєю Рісорджименто була теза, що начебто у нової об'єднаної Італії є особлива історична світова місія. Після об'єднання Італії 1861 р. поступово у спільноті починають відчуватися настрої незадоволення, розчарування передусім у середовищі інтелектуалів, на засадах яких і утворюється протилежний ідейний комплекс –

Пострісорджименто. Серед тенденцій Пострісорджименто було усвідомлення, що нова об'єднана Італія стала реальністю, однак в результаті ця новоутворена держава не відповідає надіям минулого. В умовах розчарування і відбувається переоцінка цінностей в інтелектуальній спільноті, переосмислюються ідеї ліберальної та демократичної філософії. Концепція веризму виникає завдяки літературно-критичним розвідкам Ф. де Санктіса, який уловив та гармонійно розвинув ідеї міланського гуртка, що заснував Дж. Верга 1878 р. До міланського гуртка входили письменники К. Тронконі, Л. Капуан, П. Мантегацца, М. Чамполі, С. ді Джакомо. Естетика веризму передбачала утворення в літературі художнього світу, де домінантними представлені відчуття і настрої соціальних потреб спільноти, розкриття несправедливості соціальної системи держави, де несправедливість піднесена до рівня фатальності, на яку приречений індивід. Суто національною італійською рисою є зображення місцевого колоритного побуту, провінційної специфічної культури, розкриття суто «італійської» внутрішньої суті речей, із якої і постає певна унікальність форми. У пейзажах та характерах героїв простежується тяжіння письменників до документальності, фактографії, натуралістичності. Це простежується і на рівні мови у літературних творах, які вміщують діалектизми, що утворює атмосферу розмовного простого стилю. Веризм вплинув на розвиток музики, живопису, побутового театру, став підґрунтям для формування неореалізму у 2 пол. XX ст.

До представників **веризму** слід віднести: в Італії **Дж. Верга, К. Тронконі, Л. Капуан, П. Мантегацца, М. Чамполі, С. ді Джакомо, Дж. Роветта, Дж. Джакоза.**

Тези висновків

– Декаданс – доба межі XIX-XX ст., сплеск літератури на тлі кризи традиційних форм у протизагнати позитивізму.

– Позитивізм – напрям філософії та стильова тенденція літератури, спирається на фіксований досвід, протиставляється декадансу.

– Декадентство – течія декадансу, концепт «прекрасна душа» є втіленням добра та істини, «прекрасна душа»

захоплюється собою та з презирством ставиться до оточуючого світу.

– Символізм – літературний напрям межі XIX-XX ст, символістська «душа» мріяла про те, щоб подолати світ, намагалася злитися з індивідуальними «я» інших та з «душею» всесвіту, протиставлялася іморалізму та руйнівним нігілістичним настроям.

– Імпресіонізм у літературі втілювався на рівні творчих прийомів зовнішньої форми, зокрема **тропів (метафори, епітети)**, та елементів внутрішньої форми – **пейзажів, портретів**.

– Естетизм – тенденція сер. та 2 пол. XIX ст., витончений артистизм, постулат «мистецтво для мистецтва», протиставляється позитивізму, розкриває безмежні можливості творчості відповідно «спорідненій праці».

– Натуралізм – напрям, фотографічне відтворення довкілля, пояснення характерів героїв біологічними процесами та соціальними умовами, фактографія, фотографічність.

– Неоромантизм – це течія межі XIX-XX ст., протиставляється філософії позитивізму, естетиці реалізму та натуралізму, сильний герой долає природні явища, відкриваючи в собі міцну духовну силу, яка допомагає протистояти умовам клімату та виходити переможцем.

– Веризм – це течія к. XIX ст., яка сформувалася як реакція на історико-соціальні події періоду Пострісорджименто, домінантними представлені відчуття і настрої соціальних потреб спільноти, розкриття несправедливості соціальної системи держави, де несправедливість піднесена до рівня фатальності, на яку приречений індивід.

Вплив естетичних тенденцій напряму на подальшу літературу

Концепція декадансу межі XIX-XX ст. втілювалася у піднесеній незрозумілій образності, розкритті пороків, пошуку свободи, прагненні насолоди, вишуканості та хворобливої краси у художніх образах модернізму 1 пол. XX ст. та постмодернізму 2 пол. XX ст.

Феномен «прекрасної душі», реалізований у віршах декадентських поетів, розвивався як фрейдистські комплекси

неповноцінності особистості на рівні психологічних проблем героїв модернізму, постмодернізму, «критичного вимислу» межі XX-XXI ст.

Риси символізму на рівні відчуття іманентності та трансцендентності, індивідуальні авторські символи окремо, не системно, втілювалися у модернізмі, поставангардизмі, постмодернізмі, екзистенціалізмі, «критичному вимислі».

Імпресіоністичні тропи, зорієнтовані на мінливість, динаміку предмету, у творах окремих авторів виявляються в ідіостилі письменників XX ст. та межі XX-XXI ст.

Концепція естетизму простежується у дуже рідких випадках, коли в творах є художні образи аристократів або герої, що наближаються до аристократичної естетитки (наприклад Б. Віан «Піна днів» – образ дворецького). Загалом естетизм майже не простежується в літературі XX ст., що доречно пояснити розповсюдженням та встановленням демократичних тенденцій у спільноті.

Окремі риси натуралізму втілювалися в кінематографічному італійському напрямі 2 пол. XX ст. – неореалізмі та постмодернізмі.

Концепція неоромантизму – сильний герой, який протиставляється світові та перемагає, не знайшла відгуку в елітарній літературі XX ст., однак широко розвинулася у масовій літературі XX ст.

Веризм на рівні соціальних орієнтирів героїв втілювався в окремих творах італійських модерністів, у неореалізмі, постмодернізмі.

Запитання і завдання

Назвіть концептуальні розбіжності майже синонімічних термінів декаданс і декадентство. У чому реалізуються естетичні категорії «нервовий», «артистизм», «аморалізм». Де розкривається абсолютний розрив між «я» та світом?

Вкажіть спільні риси декадентства і символізму. На яку дію здатна «прекрасна душа»? Про що мріяла символістська «душа»?

Як розкрився в літературних творах імпресіонізм? Якими художніми засобами розкривається антиакадемізм в імпресіонізмі? Охарактеризуйте категорії імпресіоністичного суб'єктивного особистісного начала.

Охарактеризуйте категорії хронотопу, романтичного хронотопу / реалістичного хронотопу.

Чим розрізняються поняття напрям, течія, стиль, тенденція, доба?

Вкажіть ознаки веризму. Розтлумачте ідею Рісорджименто. Чи вплинула концепція веризму на становлення фашизму?

Охарактеризуйте засади естетизму. Як «аристократизм духу» впливає на поетику? Як злочин та «порок» реалізувалися в ідеалі естетизму?

Розтлумачте естетику натуралізму. Як вплинули на поетику натуралізму біологічні процеси? Визначте категорію ілюзійного мимезису.

Проаналізуйте концепцію неоромантизму, вкажіть на розбіжності романтизму та неоромантизму. Де віддзеркалилась природа джунглів, засніжені холодні простори? Як у неоромантизмі розкрилась категорія сильної особистості?

Виявіть спільні та відмінні ознаки рис декадансу в різних національних літературах.

Література

Волков И. Творческие методы и художественные системы. Москва: Искусство, 1989. 256 с.

Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / за ред. Коваліва Ю. Київ: ВЦ Академія, 2007.

Выготский Л.С. Психология искусства. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. 448 с.

Зарубежная литература XX века / Под ред. Андреева Л.Г. Москва: ВШ, 2000.

Зверев А.М. XX век как литературная эпоха. *Вопросы литературы*. 1992. №2. С.3-57.

Зенкин С.Н. Введение в литературоведение. Теория литературы: Учеб. пособие. Москва: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2000. 81 с.

История всемирной литературы : в 9 т. Москва: Наука, 1994. Т. 8. 848 с.

Косиков Г.К. Два пути постромантизма: символисты и Лотреамон. *Поэзия французского символизма*. Москва: МГУ, 1993. С. 5-63.

Наливайко Д. С. Искусство : направления, течения, стили. Київ: Мистецтво, 1985. 365 с.

Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века. Москва: Аграф, 2001. 608с.

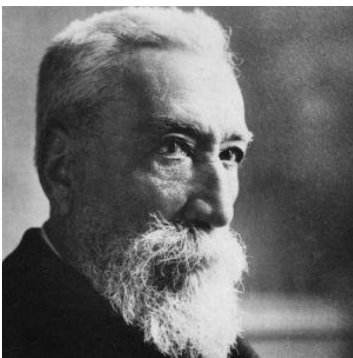
Теорія літератури / За наук. ред. О. Галича. Київ: Либідь, 2001. 488 с.

Хализев В. Е. Теория литературы. Москва: ВШ, 1999. 400 с.

Література Франції

Анатоль Франс

Криворучко С.К. (Харків)



Анатоль Франс (1844-1924) – французький письменник (справжнє ім'я Франсуа Анатоль Тібо), лауреат Нобелівської премії 1921 р., член Французької Академії з 1896 р. Окрім художньої творчості письменник займався літературною критикою. Анатоль Франс народився 1844 р. у Парижі. Письменник дуже погано вчився в

католицькому коледжі імені Святого Себастьяна, бився з товаришами, писав епіграми на однокласників та викладачів. Колеж він закінчив із великими зусиллями аж у двадцять років, оскільки не міг скласти іспити. Батько письменника був власником тематичної книгарні, в якій продавали літературу про події Французької революції. З 22 років письменник став сам себе утримувати, він працював бібліографом, та поступово почав входити в літературні кола Парижу. Він долучається до естетики представників парнаської школи, та з часом стає її представником. Франко-пруська війна 1870-1871 рр. вплинула на письменника, який долучився до армії та військових дій співвітчизників. Після виходу із військ Анатоль Франс повертається в літературу, паралельно працюючи над редагуванням текстів інших. Однак час, проведений в армії, вплинув на формування настрою неприйняття війни, що віддзеркалилось у його творчості.

1973 р. друкують його книгу поезій «Золоті поеми». 1977 р. він одружується з Марі-Валері де Совіл – дочкою поважного чиновника із Міністерства фінансів. Письменник був нещасливим у шлюбі. Дружина зневажливо ставилась до його

творчої діяльності, вони могли довго не розмовляти, часто сварилися. З часом А. Франс знайомиться з аристократкою Леонтиною Арман де Кайаве, яка мала вишуканий смак та була власницею художнього салону. Саме у неї він був закоханий усе життя, вона підтримувала його та поділяла творчі прагнення.

Із 1875 р. Анатоль Франс почав працювати в газеті «Le Temps»: вів рубрику «Літературне життя», в якій висвітлював сучасні твори та естетичні переконання письменників. Окреме місце займало осмислення А. Франсом категорії прекрасного в літературі, культу краси. 1876 р. обіймає посаду заступника директора бібліотеки французького сенату, на якій утримувався упродовж 14 років, що дало йому можливість паралельно займатися творчістю.

У справі Дрейфуса він підтримав Е. Золя та підписав його лист «Я звинувачую» одним із перших. Анатоль Франс відчував вплив М. Пруста, з яким спілкувався. Він поділяв погляди інтелектуалів, які схилилися до реформ в країні, та сам намагався брати участь в цих процесах: підтримував створення народних університетів, читав лекції робітникам, навіть доєднався до прихильників соціалізму.

Романна трилогія «Острів пінгвінів» 1908 р., «Боги жадають» 1912 р. та «Повстання ангелів» 1914 р. є провідною в спадщині Анатолія Франца. 1922 р. твори А. Франса включають в «Індекс заборонених книг» Ватикану. Письменник помирає 1924 р. від розсіянного склерозу.

Під впливом естетики парнаської школи виходить збірка поезій «Золоті поеми» 1873 р. та драматична поема «Коринфське весілля» 1876 р. 1881 р. виходить роман **«Злочин Сильвестра Боннара»**. У творі простежуються риси доби декаданс, приналежність героїв до «кінця», де в глухий кут заводять наслідки технічного і соціального розвитку та заперечуються будь-які спроби щось змінити. Письменнику властива поетика фрагментарності, розпаду цілісності, несподіваності, новелістичності. Головний герой Сильвестр Боннар – інтелектуал, досліджує середньовічні рукописи, намагається відсторонитися від загалу, відповідно тенденціям декадансу, емоційно захистити себе від повсякдення. Він створив для себе окремий світ, прагне прекрасного, хоча коли виникає потреба, він включається в сучасну реальність та

активно діє, коли йому потрібно. А. Франс протиставляється естетичний засадам натуралізму, хоча контактує з його представниками. Боннар наділений складною духовною сутністю, яка спрямовується на його інтереси до музики, поезії, науки, він вірить у красу людини та її здатність впливати на стиль життя індивіда. У творі простежується іронічне ставлення до подій, це відокремлює автора від героя. 1883 р. він друкує повість **«Шинок королеви Гусячі лапки»**, 1892 р. виходить збірка оповідань **«Перламутрова скринька»**, які виокремлюють Анатолія Франца як яскраву постать французької літератури.

Повість **«Шинок королеви Гусячі Лапки»** є стилізацією під твори XVIII ст. Герой – священник, абат Жером Куаньяр – перебуває в духовних хитаннях: з одного боку, він намагається дотримуватися християнських канонів – з іншого, весь час їх порушує і навіть грішить. Авантюризм, любовні інтриги, випадкові зустрічі автор використовує, щоб підтвердити або заперечити ідеї, які висловлює. У збірці **«Перламутрова скринька»** письменник продовжує осмислювати проблеми релігії, віри та зневір'я. З різних точок зору він порівнює християнство та язичництво, звертається до витоків становлення християнства та його ментальності в періоді раннього Відродження. Тут віддзеркалюється грецьке філософське учення епікуреїзм, зображуються спроби переходу героїв від гріха до святості. 1984 р. Анатоль Франс пише роман **«Червона лілея»**, в якому розкриває складні стосунки чоловіка та жінки, порушує проблеми вірності, осмислює життя пари в шлюбі.

«Острів пінгвінів» (1908 р.). У романі **«Острів пінгвінів»** письменник інтерпретує історію Франції з давніх часів (племени галів) до сучасності (справа Дрейфуса), деконструює події та розвінчує «міфи». У творі використано прийом **«роману ключа»**, за допомогою якого осмислюються історичні постаті Діви Орберози – Жанна Д'Арк, Наполеона, Буланже, Вальдек-Руссо, Золя, Дрейфуса. Герой – абат Маель – охрестив пінгвінів, яких прийняв за людей. Так пінгвіни під впливом християнських засад починають еволюціонувати. Вони утворюють державу, владу, власність, королівські династії, революції, перевороти, протести, фінансові монополії, атомний тероризм. Гротеск та гіперболи Анатолія Франса підводять до

усвідомлення абсурдності подій, які у підсумку призводять до війни, в якій гине людство. Зображення цієї війни є спробою письменника попередити про загрози та небезпечність у майбутньому, якоюсь мірою це пророцтво страху перед атомною війною (яка, на щастя, не відбулася). Після загибелі людства Анатоль Франц зображує спроби відродження, однак людина так і не змінилася! Так і не усвідомила свої попередні помилки, жорстокість, які призвели до загибелі, і продовжує їх робити надалі. Так письменник висловлює своє розчарування в революціях та свою зневіру до еволюції, коли метафорично заперечує цивілізаційний прогрес. Людина, на його думку, незмінна, і їй не допоможе ніякий технічний розвиток, оскільки «зло» вміщено саме в неї і відмовитись від нього вона не здатна, навіть після краху та загибелі.

Роман має кільцеву композицію. Структура роману складається із семи книг, які вміщують розділи та підрозділи. Дослідниця Жилевич О.Ф. стверджує, що в романі розкрита концепція «стиснутої спіралі», яка представляє п'ять рівнів розвитку індивіда та спільноти. Кожний рівень має свій світогляд, цінності, переконання. У процесі розвитку внаслідок умов життя спільнота переходить із рівня на рівень. Умови життя впливають на зміну провідних цінностей. Спіралі А. Франса: Давні часи, Середньовіччя, Відродження, Новий час, Новітній час. Так письменник алегорично загострює проблему: особистість не змінюється у ході історії, людина порочна в усі часи. Твору властива фрагментарність. У передмові до роману, де оповідь ведеться від першої особи, А. Франс створює художній образ філософа Жака, що є віддзеркаленням автора. Так встановлюється комунікація з читачем. Далі у творі оповідь ведеться від третьої особи, де наратор висловлює істину, яку знає краще, ніж автор.

А. Франс осмислює загальнолюдські, соціальні, антивоєнні, антирелігійні, владні проблеми. Напередодні Першої світової війни А. Франс привертає увагу до руйнівних наслідків війн у ході історії. У художньому образі Трінко розуміється постать Наполеона, який мріяв про славу. Однак замість героїчного зображення подвигів письменник демонструє картину повсякдення, втоми, моральної деградації, яким народ розплачується за амбіції своїх правителів. Так письменник

розвінчує феномен війни, якому відводився героїчний статус до XX ст.

У романі порушується проблема корупційності владоможців, правителів, яких потрібно судити замість Дрейфуса. Словами героя доктора Обнюбіля висловлюється зневіра до існування демократичного суспільного ладу. Простежується іронія над релігійною концепцією і навіть ідеєю Бога, коли зображується дискусія на небесах представників церкви з Господом, де висловлюються про церковні постулати та не чують одне одного. А. Франс підкреслює спаплюження християнських засад, де релігія – це інструмент політичної маніпуляції, а церква – це гурт авантюристів та расистів.

Ці ідеї письменник продовжує розвивати в романі **«Боги жадають»**, в якому осмислює події французької революції та її наслідків, говорить про зраду та помсту, акцентує, як колишні герої після власних перемог і досягнень залишаються ні з чим і навіть поглинаються в ореол ганьби. А. Франс порушує проблему насильства, яке є невід'ємним від революції, осмислює терор як феномен: права людини на вирішення долі людства, трагізм наслідків для більшості. Трагізм полягає в тому, що революції зорієнтовані на встановлення покращення життя насильницьким шляхом, залучення всіх до власних ідеалів. Герой Еварист Гамлен за своєю суттю добра людина, однак своє життя він присвячує служінню ідеалам пуританства та доброчесності. А. Франс алюзійно зіставляє Гамлена й Ореста, коли символічно загострює підкорення Ореста волі богів, служіння їм. Письменник розкриває так безглуздість революційного терору, коли проливається кров заради високих ідеалів. А. Франс на початку XX ст. висловлює сумнів щодо ефективності революційних дій та рухів, за які завжди потрібно платити життям людей.

У романі **«Повстання янголів»** поєднуються потойбічне, біблійне з реальним, відповідно символістським пошукам тієї доби, однак тут теж робиться акцент на соціальних проблемах, які Анатоль Франц критикує. На небесах Бог не в силах втілити свої правила існування, як і на землі, тут теж всі схиляються перед Деміургом, і саме проти Деміурга повстає Диявол. Так Анатоль Франц створює метафору революцій на землі. Письменник розвінчує феномен революції як рушійний,

наголошує на агресивності та марності жорстокості, яка призводить до краху окремої людини та гальмує і навіть унеможлиблює розвиток держави. У цьому А. Франс протиставляється національній французькій ментальності, революційність якої є ознакою етнічної свідомості: письменник відрікається від національної традиції – революції, якою пишається весь французький народ. Письменник іронічно ставиться до революційного підходу в змінах соціальних систем, вважає повстання позбавленими сенсу.

Окремо Анатоль Франс вводить автобіографічні факти свого життя про дитинство, період зростання. Ці лінії розвилися в романах **«Книга мого друга»** 1885 р., **«П'єр Нозьєр»** 1889 р., **«Маленький П'єр»** 1922 р. та **«Квітуче життя»** 1922 р. У цих творах письменник зображує період дитинства в житті людини, його неоднозначність, родинні стосунки. Родина, за А. Францем, має бути ідеальною, має захищати індивіда від реального світу, вона позбавлена егоїзму, жорсткості, прагматизму.

Творчість А. Франс віддзеркалює естетику декадансу, якій властива неоднозначність, подвійність тлумачення, парадоксальність зображення. Письменник створив яскраві алегоричні художні образи, яким властива новизна. У центрі уваги А. Франса – людина, її слабкість, грішність, недосконалість, невміння робити висновки, алчність. Автор намагається зобразити вигадану картину світу, щоб прояснити зміни, які відбулися на межі XIX-XX ст., та як вони вплинули на свідомість людини. А. Франс експериментує з жанром роману, збагачує його алегоричною притчевістю, філософськими ідеями, коли осмислює історію та проблеми соціуму, не сприймає наукові відкриття як покращення життя людини та розвиток цивілізації. Відповідно до модерністських засад письменник спростовує цінність власності, адекватність державної влади, щирість релігії. А. Франс акцентує увагу на втраті цілісності, на запереченні системи. Творчість письменника є віддзеркаленням його суб'єктивності, індивідуалізму, що суголосно естетиці модернізму.

Запитання і завдання

Риси яких напрямів властиві ідіостилю А. Франса?

Як співвідноситься пейзаж творів із обставинами і образами?

Проаналізуйте художні образи історичних персоналій (Наполеон, Жана Д'Арк, Дрейфус та інші). Як вони співвідносяться із прототипами?

Які філософські концепції вплинули на ідеї творів А. Франса?

Виявіть рівні історизму.

Визначте алегорії.

Як письменник інтерпретує феномен революції?

Література

Жилевич О.Ф. Концепция сжатой спирали в философско-аллегорическом романе А. Франса «Остров пингвинов». *Гуманитарные науки. Литературоведение*. № 10. 2018. С. 109-113. URL: <https://rep.polessu.by/bitstream/123_456789/15265/3/Zhilevich_O.F._Konceptcija_szhatoj_spirali_v_filosofsko-allegoricheskom_romane_A.Fransa_Ostrov_pingvinov.pdf>

Ржевская Н.Ф. Франс. *История всемирной литературы*: в 9 т. Т. 8. С. 231-238.

Еміль Золя

Кушнір І. Б. (Львів)



Біографія Е. Золя стала свідченням сили волі, духу і подолання життєвих перешкод на шляху до мети. Е. Золя народився 2 квітня 1840 р. у Парижі в сім'ї інженера. Його дитячі та юнацькі роки минули в Провансі, у невеликому містечку Екс-ан-Прованс, що згодом під назвою Плассана стане місцем дії багатьох його романів. 1852-1857 роки – час навчання у коледжі та дружба з Полем Сезаном і Батістеном Байло, що надалі стануть прототипами його персонажів у романах. Час юності – це і час перших віршів, казка «Закохана фея» надрукована у газеті «Ля Прованс». Рання смерть батька 1847 р. й матеріальні нестатки змусили сім'ю переїхати в 1858 р. у Париж. Період 1858-1862 – час божественного життя у Парижі. З 1860 р. 1859 р. позначений провалом іспиту бакалавра, що засмучує Е. Золя, який не

виправдав надії матері, тому він працює писарем у конторі паризьких доків. Як наслідок важкого і голодного життя у холодній квартирі на Монмартрі серед «паризького дна» з'являється перший роман «Сповідь Клода» 1865 р. з автобіографічними елементами. Раніше 1864 р. вже побачили світ «Казки для Нінон». Важливим етапом становлення майстерності письма стає робота у видавництві «Ашет» з 1862 р. Праця у видавництві дала можливість Е. Золя ознайомитися з літературним життям Парижа. З 1866 р. Е. Золя регулярно подає свої статті у різні газети у рубрику літературної критики. Він співпрацює як політичний журналіст з газетами «Трибуна», «Дзвін». 1870 р. Е. Золя одружився з Е. Александриною Меле, на жаль, у подружжя не було дітей. Найбільш знаковим стає публікація роману «Тереза Ракен» 1867 р., що принесла першу славу і спровокувала скандал щодо появи натуралістичних персонажів, що «керуються темпераментом і пристрастями», за висловом автора. Поступово викреслюється теоретична позиція Е. Золя як письменника-натураліста, і як підтвердження його теоретичних висловлювань виникає задум створити епопею родини Ругонів та Макарів. Перший роман «Кар'єра Ругонів» опублікований 1871 р. Слід відзначити особисті теплі стосунки з Г. Флобером, А. Доде та І. Тургенєвим (на пропозицію останнього Е. Золя опублікував «Паризькі листи» у петербурзькому «Віснику Європи»). У 80-х роках Е. Золя визнаний очільник натуралістичної школи, навколо нього згруппувалися П. Алексіс, брати Гонкури, А. Доде, Ж.К. Гюїсманс, А. Сеар, Г. де Мопассан та ін. Вони зустрічаються у маєтку Е. Золя у Медані, придбаному 1878 р., звідки і назва «Меданська група». 1880 р. позначений окремим виданням книги «Експериментальний роман», це згусток теоретичних положень натуралізму Е. Золя. Щороку автор публікує новий роман на підтвердження своєї натуралістичної теорії: серед найбільш значних романів «Нана» (1880), «Задля жіночого щастя» (1883), «Жерміналь» (1885), «Земля» (1887), «Людина-звір» (1890), «Гроші» (1891). 1888 р. Е. Золя нагороджений орденом Почесного легіону. Збувається і інша мрія народжуються діти Деніза (20.09.1889) і Жак (25.09.1891) від Жанни Розеро. Після поїдки у Італію 1894 р. остаточно визріває намір циклу «Три міста»: «Лурд»

(1894), «Рим» (1896), «Париж» (1898). За підтримку А. Дрейфуса 1898 р., несправедливо звинуваченого у зраді військової таємниці винятково на підставі його національності, Е. Золя опублікував відкритий лист до президента Республіки «Я звинувачую», за що сам був звинувачений в антипатріотизмі та зазнав переслідувань влади та виїхав до Англії. 1899 р. Е. Золя повертається до Франції, де працює над новими романами циклу «Чотири Євангелія»: «Плодючість» (1899), «Праця» (1901), «Справедливість» (незакінчений), «Істина» (опублікована посмертно 1903). Його кандидатура до Французької Академії була неодноразово відхилена. 29.09.1902 Е. Золя помер від чадного газу через несправність димаря. Смерть залишила запитання щодо ймовірності навмисного отруєння письменника.

Теоретико-естетичне обґрунтування натуралізму.

Термін уперше використаний у книзі «Експериментальний роман» (1880), а також у працях «Лист до молоді», «Натуралізм у театрі», збірці «Романісти-натуралісти». Раніше головні засади натуралізму були викладені Е. Золя в 1867 році у передмові до «Терези Ракен», що став першим «науковим романом». У «Експериментальному романі» автор опирається на працю К. Бернара «Вступ до вивчення експериментальної медицини». Роман стає простором для дослідження, звідси назва «експериментальний роман». Письменник трансформується у вченого-дослідника людини та суспільства, він «експериментатор». Головні інструменти дослідження у літературі, ті ж самі, що і в природничих науках: спостереження та аналіз. «Безособовий характер» письма, «відстороненість» письменника від зображуваного факту та відсутність його оцінки – основа експериментального методу у натуралістичному романі. Ще у «Передмові» до «Терези Ракен» Е. Золя акцентував, що його не цікавить «характер» – він вивчає «темперамент», тобто, психологію персонажа в її обумовленості матеріальними факторами. Вивчення середовища і людини у ньому стає завданням письменника-дослідника.

Натуралістична теорія формується в Е. Золя впродовж багатьох років, вона постійно уточнюється, доповнюється й знаходить своє вираження в передмові до роману «Тереза

Ракен» (1867), книгах та статтях «Експериментальний роман» (1880), «Романісти-натуралісти» (1881), «Натуралізм у театрі» (1881). Там знаходимо викладені основні положення естетики Е. Золя: детермінізм як формування і зміни організму під впливом середовища і обставин; фізіологічна обумовленість життя людини, бо ж людина є органічною часткою природи (не тільки фізичним, а й психічним життям людина пов'язана з природою і підкоряється її закономірностям); спадковість має велике значення у формуванні людини, але її вплив може посилювати чи, навпаки, долати середовище; «експериментальний роман», бо експеримент є передусім результат наукового спостереження природи, людини, середовища. Щоб «знайти» персонажа, Е. Золя вивчає середовище, збирає матеріал і факти та на основі попередніх заміток, нарисів формує сюжет роману.

Бальзак і Золя. Для Е. Золя О. де Бальзак – засновник сучасного наукового роману. Йому письменник присвятив статтю «Бальзак» у збірнику «Романісти-натуралісти». На думку Е. Золя, цей французький реаліст був у руслі сучасної науки, він рухався уперед, тоді як, наприклад, Ж. Санд стояла на місці. Е. Золя безперечно надає перевагу роману про реальність над романом вигадки. Бальзак у «Людській комедії» вивчав реальність і у цьому його перевага над його сучасниками. Очевидно, створюючи свою грандіозну фреску із двадцяти романів, Е. Золя орієнтувався на традиції «Людської комедії» О. де Бальзака. Е. Золя сприймав його як предтечу натуралізму, тому що Бальзак, на думку Золя, «замінив уяву поета спостереженням ученого».

«Тереза Ракен» (1867) як експериментальний роман. Роман був схвально оцінений В. Гюго, Г. Флобером, братами Гонкури, але і зазнав нищівної критики та звинувачень у аморальності, в тому, що він подає негативний приклад для суспільства. Сюжет роману – історія вбивства коханцями чоловіка Терези та їхнє подальше спільне життя, що призвело до деструкції особистості. Тема кохання у цьому творі вирішена цілком у фізіологічному плані – як природний інстинкт задля задоволення природної потреби. Мета автора – науково вивчити інстинкт і реакції людини задля задоволення цього інстинкту.

У передмові Золя висловив важливі думки про сучасний роман, про його поетику. Він сам визнає, що «Тереза Ракен» – тільки спроба експериментального роману, оскільки тут береться за основу винятковий випадок. Як письменник-натураліст, Е. Золя ствердив, що не може бути «заборонених тем» у зображенні життя людини. Все є матеріалом для роману.

Епопея «Ругон-Маккари». У 1870-1880-х рр. складається цілісна система естетичних поглядів Е. Золя. У цей час він працює і над своїми романами, що складуть епопеєю «Ругон-Маккари», де знайшла відбиток естетика натуралізму Е. Золя. Він прагнув створити велику сучасну йому фреску на зразок «Божественної комедії» Данте і «Людської комедії» Бальзака.

Остаточний задум епопеї визріває у 1868 р. Для підготовки до створення епопеї Е. Золя знадобилося вісім місяців (з другої половини 1868 р. до початку 1869 р.). У цей час він відвідує бібліотеку, вивчає фізіологію, знайомиться з працею доктора Люка «Природна спадковість». Письменник створює загальний план роботи у вигляді родоводу героїв. Е. Золя ретельно збирає матеріал для епопеї. Він накопичує «документи», читає багато довідників, наукових досліджень не тільки з фізіології, а й з психології, медицини, історії, робить конспекти, нотатки. Він намалював план вигаданого міста Плассана і деяких кварталів Парижа, де відбувалася дія творів. До прикладу, для написання вірогідного ромагу про життя шахтарів, Е. Золя сам спускається в шахту, а для написання роману про селян – проживає у провінції Бос. Автор йде за матеріалом, він як дослідник прагне якомога більше наблизитися до дійсності й надати їй право саморозвитку. Автор йде за логікою розвитку подій та характерів. Він виступає у ролі науковця, котрий не вигадує, а констатує те, що відбувається у суспільстві. Звідси у романах Е. Золя міститься величезний матеріал, який можна вважати енциклопедією французького життя другої половини XIX ст.

Згідно з першим задумом цикл повинен був містити десять книг, але згодом задум був розширений до двадцяти книг. 23 роки Е. Золя працював над своєю епопеєю. Перший роман «Кар'єра Ругонів» вийшов у світ у червні 1870 р. Останній, двадцятий, «Доктор Паскаль» – у 1893 р.

У жанровому плані «Ругон-Маккари» є надзвичайно складним і неоднорідним утворенням. Хоча Е. Золя й прагнув залишатися тільки вченим і створювати суто натуралістичну епопею, побудовану на фактах і документах, уже з першого роману Е. Золя виходить далеко за межі свого власного задуму. «Ругон-Маккари» – це не тільки наукове дослідження, але й епопея сімейна, соціальна, історична.

Перелік романів циклу: «Кар'єра Ругонів» (1871), «Здобич» (1871–1872), «Черевко Парижа» (1873), «Завоювання Плассана» (1874), «Провина абата Муре» (1875), «Його ясновельможність Ежен Ругон» (1876), «Пастка» (1877), «Сторінка кохання» (1878), «Нана» (1880), «Накип» (1882), «Задля жіночого щастя» (1883), «Радість життя» (1884), «Жерміналь» (1885), «Творчість» (1886), «Земля» (1887), «Мрія» (1888), «Людина-звір» (1890), «Гроші» (1891), «Розгром» (1892), «Доктор Паскаль» (1893).

Натуралістична «поема про землю» Е. Золя: роман «Земля». На противагу О. де Бальзакові, Е. Золя зазначав, що замість принципів (монархія, католицизм) він має справу з законами (спадковість, вроджені якості); література письменника «опирається на науку». Натуралізм для Е. Золя був закономірним породженням епохи, коли «людський розум вступив в пору небувалої зрілості», він ототожнював його з просвітницьким реалізмом XVIII ст. і реалізмом XIX ст., а романтизм, на його думку, є тимчасовим відхиленням умів від магістральної лінії розвитку думки і мистецтва. Письменник трактував натуралізм як вище і закінчене втілення мистецтва епохи зрілості розуму, відмежовуючи його від реалізму Стендаля і О. де Бальзака. У його творчому методі поєднані філософія позитивізму, феноменалістська методологія мислення, орієнтація на аналітичне дослідження дійсності, культ науки й перенесення її методів на літературу.

Критикуючи ідеалізоване село в Ж. Санд та Л. Кладеля, Е. Золя писав у статті «Романісти-натуралісти» (1881) про те, що краще вивчити селян і намагатися чесно показати їх такими, якими вони є, не обманюючи себе ілюзіями і не роблячи з них літературних епічних персонажів. Найближчою до Е. Золя була реалістична традиція О. де Бальзака. Незважаючи на різні епохи, що відрізняються деталями у цих

двох величезних фресках сільського життя («Селяни» і «Земля»), у зображенні селян в обох письменників бачимо багато спільних рис, зокрема у безмежній владі землі над ними. Це грубуваті, аморальні та корисливі люди, почуття яких зводяться до інтересу та вигоди. Земля слугує для задоволення їхніх потреб. Роман «Земля» написано 1887 р. як XV том циклу «Ругон-Маккари». У газеті «Gil Blas» автор подав таку коротку характеристику твору: «“Земля” – це етюд про французького селянина, його любов до землі, вічну боротьбу за володіння нею, непосильну працю, маленькі радості і великі страждання...» «Земля» – роман, де тісно пов'язані дійсність, що ґрунтується на реальних фактах, та авторська вигадка. «Нотатки» («Ébauche») є важливою характери персонажів. Там зафіксована єдність, основою для якої є образ-символ землі, розроблена дія і намічені головні лінії композиції, персонажі окреслені за винятком декількох другорядних, бачимо план з п'яти частин, що відповідають етапам інтриги (поділ землі Фуана, історія сестер, Бюто і земля, приниження батька, історія Жана). З історією Фуанів та Жана переплітаються сцени сільського життя, що набирають ваги поступово, аж до завершення остаточного варіанту роману. Буденність села з провінції Бос подано також за допомогою другорядних персонажів та колективних робіт. Головні персонажі та їхні вчинки на цьому тлі є показовими. Композиція поєднує драматичну функцію з описовою. Асоціативність змалювання життя людей та сільськогосподарських робіт на землі надає роману символічного значення. Кожна частина зображає конкретну пору року і відповідний вид діяльності селянина. План роману відповідає сільськогосподарському року: сіяння восени (I частина – далі ч.), сіножать (II ч.), жнива (III ч.), збір винограду (IV ч.), оброблення землі взимку та весняна сівба (V ч.). Накладаючись на людське життя впродовж десяти років (1860–1870), цей природний цикл відтворює вічне існування землі. Роман «Земля» визначив головну тему: екзальтація життєдайних сил землі та її незворушність до проблем людини, що викликають у селянина інстинктивну любов-прив'язаність до неї, наділяють його величчю, незважаючи на ті злочини, які він скоює задля неї. Конфлікт народжується навколо проблеми

володіння землею – так увиразнюється пристрасть селянина, яка витісняє з його серця усі інші людські почуття. Завдяки використанню символу землі єдність частин роману посилюється, драматизм конфліктів загострюється, роман набуває епічного розмаху.

Читаць роману «Земля» потрапляє у французьку провінцію Бос, серце землеробства, де селянин, однак, приречений на вічні нестатки і страждання. Усе своє життя Фуан присвятив землі, та, віддавши її дітям, залишився покинутим, як король Лір. Його трагедія – у власницькому інстинкті, що народжується в боротьбі за володіння землею; він руйнує дружбу і родинні зв'язки. Помирає в полі знесилена Пальмира, чотирнадцятирічна Франсуаза виконує чоловічу роботу.

Селяни Е. Золя, згідно з естетикою натуралізму, є одним цілим з землею, з природою, з тваринами. Не випадково, пологи Лізи відбуваються одночасно з отеленням корови. Твір Е. Золя насичений натуралістичними сценами, жорстокими деталями, що демонструють типові інстинкти людей. «Земля» є найпослідовнішим натуралістичним романом письменника. А. Лану, французький письменник, зазначає, що Фуана проганяють власні діти. Його син гвалтує своячку. Жінка помахом коси вбиває дитину. Батька спалює живцем на ліжку син. Свавілья тваринних інстинктів, проте опис дуже достовірний. Достатньо запитати будь-якого сільського жандарма, щоб переконатися – злочини, зображені в романі, не вигадка Е. Золя. Проте автор хоче показати саме землю, «землю-годувальницю», яка дає життя і невмодно його забирає. Це величезний, завжди присутній і всеохопний образ книги. Людина, селянин – тільки комаха, що риє землю, наполегливо трудиться, аби вирвати з неї життя. Саме цим Е. Золя відрізняється від свого попередника О. де Бальзака. Він вважає, що достатньо назв романів, які потрібно розуміти дослівно – «Селяни» і «Земля», аби схопити різницю між цими творами, написаними на одну тему.

З натуралістичних позицій прив'язаність селянина до землі проявляється у формі сексуального потягу (У Бюто є два бажання – Франсуаза та земля). Виявлено, що Е. Золя художньо констатує «взаємооберненість» іпостасей землі та жінки як символів родючості, що відображає притаманний

міфопоетичному мисленню ізоморфізм людини і природи. Як приклад детального вивчення проблем села: смерть Фуана є реальним фактом: селянин і його дружина з Луар-і-Шер живцем спалили матір. Обравши тему «земля – людина», Е. Золя вирішує побудувати конфлікт навколо поділу спадщини. Цей момент з давніх часів важливий у селянській сім'ї, він допомагає рельєфніше виявити жадобу власності її членів. Тут Е. Золя, письменник натовпу, вибирає кадром зображення окрему сім'ю. Як і на початку епопеї, поділ починається з однієї сім'ї на Ругонів та Маккарів. У «Землі» для зображення трагедії сім'ї було достатньо однієї книги, тоді як епопея про Ругон-Маккарів займає томи.

На першому плані розповіді бачимо сім'ю Фуанів, зокрема п'ять її членів: Фуан, сини Ісус Христос та Бюто, Ліза, дружина Бюто, та її сестра Франсуаза. Їхні вчинки, думки та поведінка слугують для зображення того, що Е. Золя вважав показовими рисами селянського життя. Часом жертви, часом кати, ці персонажі чинять згідно з їхніми інстинктами. Е. Золя зумисне наголошує на матеріальному боці їхнього існування – від комічності до грубості та тваринної жорстокості. Різкий контраст між ними, чи між поведінкою одного і того ж персонажа згідно з різними етапами його життя, робить з Фуанів типову селянську сім'ю. Жоден роман Е. Золя не показує такої деградації людини, за винятком хіба що «Пастки». Ліза і Франсуаза переходять у взаєминах з сестрою від ніжності до смертельної ненависті. Життєрадісний Бюто на початку роману стає жорстоким самцем, у якого поєднуються основні бажання селянина: гроші, жінки, земля. Фуан з власника стає нікчемою, жалюгідною людиною, непотрібною навіть дітям.

Селяни Е. Золя заради володіння землею здатні на злочин, вони не відчують докорів сумління. Бажання володіти землею і сімейним будинком штовхає Лізу на вбивство сестри та її ненародженої дитини. Бюто з такою силою кидає матір додолу, що за декілька днів вона помирає, на її похороні він поводить так, ніби нічого не сталося. Ліза також без докорів сумління господарює в будинку Франсуази. Діти бачать, як Ліза і Бюто душать діда і спалюють його труп. Е. Золя не вдається до психологічного аналізу героїв, обумовлюючи їхні вчинки біологічним детермінізмом, який штовхає їх на такі

злочини. Вбивці не відчують докорів сумління, вони бояться тільки викриття. Вони йдуть на злочин із необхідності й переконання, під впливом свого життя, його морально-естетичних засад, боротьби за існування. Можна виділити своєрідний триптих родючості у романі: спочатку це Жан-сіяч, потім сцена злучки корови та політ над безмежною боською рівниною.

Вияв епічності у романі – це поступово зростаюче значення єдиної дійової особи Землі. Родючість та незмінна безмежність рівнини Бос порівнюється з безкрайнім морем, де колоски у жнива перекочуються, мов хвилі. Епічний розмах наявний і у змалюванні персонажів. Персонаж, що за початковим задумом Е. Золя є уособленням землі, не має нічого від живої істоти. Сестра Фуана Гранд (Велика) безжальна і незнищенна, як сама земля, завжди готова дати відсіч жорстоким словом чи навіть застосувати фізичну силу, її силует на рівнині нагадує старе засушене дерево, проте стійке до негоди. Тема родючості йде паралельно із протиставленням мізерності людини та вічності землі. Епілог-підсумок роману «Земля» автор вклав в уста саме Жана Маккара, що є зовнішнім спостерігачем-оповідачем: «Тільки земля залишається безсмертною, мати, з лона якої ми виходимо й до якого повертаємося, яка безперервно відновлює життя з невідомою нам метою»« .

У «Землі» основний художній конфлікт роману розгортається довкола проблеми володіння землею, що увиразнює пристрасть селянина, яка витісняє з його серця всі інші людські почуття. Символ землі сприяє не тільки розкриттю художнього конфлікту й образів селян, а й формуванню романної структури, в якій саме завдяки цьому архетипному символу забезпечується єдність частин, асоціативний зв'язок між ними, епічний розмах оповіді. Використавши досвід попередників, Е. Золя перегрупував сцени, декор, уніфікував психологічні риси селян, витворюючи цілісні типи. Художня інтрига твору підпорядкована розкриттю зв'язку «земля – людина». Роман як напрочуд пластичний і відкритий жанр увібрав у себе деякі риси трагедії (конфлікт між героєм і силами, яким він протистоїть), епопеї (герой у безмежності часу і простору), поеми (поєднання епосу й лірики,

наявність численних описів та ін.). Письменник утверджує тісний зв'язок драматичного життя селянина і землі, його годувальниці. Земля, першопричина буття людини, її найбільша жага, є мотивацією дій персонажів. Її символ є конструктивним елементом роману. Через історію селянської сім'ї показано символічний зміст землі. Визначено специфіку епічності роману, яка утворюється здебільшого за допомогою багатшарового значення художнього образу землі. Отже, земля у романі Е. Золя постає як сутність буття, спосіб існування героїв, головний об'єкт їхніх дій та прагнень.

Висновки. Е. Золя створив досить цілісну й послідовну теорію експериментального роману, визначив основні естетичні засади натуралістичного напрямку, схарактеризував особливості натуралістичного стилю в творчості різних письменників. Проте художня практика не завжди збігалася з теорією, що підтверджує спадщина самого Е. Золя.

Місце письменника у добі, його значення. Можна констатувати, що Е. Золя став послідовним теоретиком натуралізму та показав приклад його художнього втілення у романах «Тереза Ракен» та епопеї «Ругон-Макари». Його вплив прослідковується на подальший розвиток і поширення натуралізму у Бельгії (творчість К. Лемоньє) та його французьких сучасників.

Запитання і завдання

З'ясуйте значення творчості Е. Золя у контексті світової літератури.

Розкажіть про еволюцію методу і натуралістичну позицію Е. Золя.

Визначіть головні засади натуралізму за Е. Золя.

Які періоди виділяють у творчості Е. Золя?

Порівняйте позицію Е. Золя і О. де Бальзака.

Проаналізуйте проблематику роману «Земля» Е. Золя.

Поясніть проблему «людина – земля» з натуралістичної позиції Е. Золя.

Література

Кушнір І. Концептуальне та конструктивне значення символу землі у франкомовній прозі кін. XIX – поч. XX ст. Монографія. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2015. 238 с.

Кушнір І. Символіка землі, її витoki та художнє втілення в О. де Бальзака, Е. Золя, Ш.-Ф. Рамюза. *Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Праці Філологічної секції*. Т. CCXLVI. Львів, 2003. С. 163–179

Кушнір І. Символ землі у романах «Земля» Е. Золя та «Земля» О. Кобилянської. (Порівняльна студія). *Іноземна філологія. Укр. наук. зб.* Випуск 118. Львів: ЛНУ ім. Ів.Франка, 2007. С.153–164.

Пузиков А. Портреты французских писателей. Жизнь Золя. Москва: Худ. лит., 1976. 524 с.

Франко І.Е. Золя, його життя і писання. Зібрання творів: [у 50 т. Т. 31]. Літературно-критичні праці (1897–1899). Київ: Наук. думка, 1981. С. 275–307.

Яцків Н. Художньо-психологічний образ землі та селянина в інтерпретації Еміля Золя і Василя Стефаника. *Всесвіт*. 1999. № 9–10. С. 182–185.

Pages A. E. Zola. Bilan critique. Paris: Nathan, 1993. 124 p.

Гі де Мопассан *Фінчук Г.В. (Рівне)*



Мопассан Гі де (1850 – 1893). Продовжувач реалістичних традицій, Гі де Мопассан увійшов в історію французької і світової літератури як неперевершений майстер новелістичного жанру, визначний романіст, митець-новатор, що поєднував у своїх творах мистецтво психологічного аналізу з талантом безкомпромісного сатирика.

Повне ім'я письменника – Анрі-Рене-Альбер-Гі де Мопассан. Нормандець за походженням, він народився 5 серпня 1850 року в шляхетній, але на той час вже зубожілій родині. Його батько був біржовим агентом у Парижі, розумівся на мистецтві, але в житті був людиною доволі безтурботною, марнотратом і ловеласом, через що сімейне життя родини псували постійні чвари і сварки, які зрештою призвели до розлучення батьків і важко травмували психіку хлопчика. Великий вплив на Мопассана мала його мати, яка, як гадають, прищепила йому любов до літератури.

Крім того, вона особисто знала Флобера, знайомство з яким, без перебільшення, відіграє вирішальну роль в письменницькому становленні її сина.

Дитячі роки Мопассана пройшли у Нормандії, в сільській місцевості, в оточенні чудових морських краєвидів, атмосфері безтурботного і щасливого життя, в спілкуванні з простими трударями. Після кількох місяців навчання у паризькому ліцеї Наполеона, 13-літній Гі продовжив свою освіту у монастирській семінарії містечка Івто, але довго витримати жорстку дисципліну монастирського пансіону не зміг, і в 1867 році мати перевела його до руанського ліцею, з якого Гі не лише виніс належне для представника дворянського прошарку коло знань, але й остаточно визначився у своєму літературному покликанні. В ліцеї Мопассан починає писати вірші. В липні 1869 року Гі із званням бакалавра закінчив ліцей і навесні 1870 року вступив на факультет права Паризького університету. Але приступити до навчання він так і не встиг, оскільки 18 липня того ж року розпочалася франко-пруська війна і двадцятирічний юнак був мобілізований до війська. Попри юнацький патріотизм і щирі сподівання на те, що його вітчизна зуміє дати гідну відсіч ворогові, Франції було завдано нищівної поразки, а особисто для Мопассана війна, як зауважує один з його біографів, Арман Лану, стала невиліковною травмою. Її огидні, втім, як і героїчні сторони він згодом опише у своїх творах.

В листопаді 1871 року Мопассан демобілізувався з армії, але через брак коштів, які йому вже не могли надати зубожілі внаслідок війни батьки, про повернення до університету годі було й мріяти. За допомогою батька Мопассану вдалося влаштуватися на роботу до Морського міністерства, працю в якому він пізніше назве каторгою.

За сприяння Флобера, у грудні 1878 року Мопассана переводять на роботу до відділу літератури і мистецтва Міністерства народної освіти. Увесь цей час паралельно до основної роботи він продовжував писати і отримувати літературні консультації у Флобера. Крім віршів він вже звертається й до драматургії і окремі його драматургічні спроби навіть отримують схвалення з боку його вчителя, хоча в цілому Флобер наполягає на тому, аби Мопассан ще деякий час

утримувався від публікації своїх творів, відшліфовуючи і доводячи до досконалості свій художній стиль.

В 1880 р. була надрукована одна з найславетніших новел Мопассана – «Пампушка». Ще до її публікації, досі непохитний у думці про художню незрілість свого учня Флобер, нарешті, визнав його талант, а саму новелу оцінив як шедевр найвищого гатунку, надавши, таким чином, своєму учневі довгоочікуване літературне благословіння. Шалений літературний успіх «Пампушки» сприяв значному поліпшенню стану фінансових справ Мопассана і, зважаючи на це, а частково й через чергове загострення хвороби, Мопассан залишив роботу у міністерстві освіти. Як газетний кореспондент, він у 1881 р. на деякий час виїздить до Алжіру, де висвітлює боротьбу повсталого народу проти французьких та іспанських колонізаторів, а після повернення через рік до Парижу переключається виключно на літературну творчість.

У 1887 р. Мопассан виїжджає на лікування, спочатку до Алжіру, а далі до Тунісу, щосили він намагаючись уникнути спадкової неврастенії. Свого часу молодий, ще сповнений сил Мопассан у розмові з поетом Хосе Марія Ередіа сказав: «Я увійшов в літературу як метеор, я щезну з неї як блискавиця». Мопассан сказав цю фразу напівжартома, але вона виявилася фатально пророчною.

Вже чітко усвідомлюючи, що, як і молодшому братові, йому не уникнути божевілля, Мопассан намагається покінчити із собою. Ця спроба виявилась невдалою, натомість у нього почалися марення, внаслідок чого він був госпіталізований до психіатричної клініки. Там він і провів останні півтора року свого життя, яке обірвалось 6 липня 1893 року. Останніми словами, які він вимовив, були: «Темрява! О, темрява!» Ховали Мопассана на Монпарнаському кладовищі. На похованні були присутні численні друзі і шанувальники письменницького хисту Мопасана, літератори і артисти. Еміль Золя на могилі друга сказав: «Ми, усі, хто знав його, збережемо в наших душах його яскравий і трагічний образ. Наші нащадки, які знатимуть його лише завдячуючи творам, що їх він написав, шануватимуть його за вічну пісню любові, яку він співав за життя».

Світогляд Мопассана, як і його вчителя Флобера, відрізнявся песимізмом та скептицизмом як щодо можливості досягнення прогресу у суспільно–політичній сфері людської діяльності, так і щодо можливості принципових змін на краще у сфері духу окремо взятої людини. «Той, хто вигадав це життя і створив людину, був сліпим або дуже злим», – якимось зауважив Мопассан. Як і Флобер, Мопассан ненавидів мораль та звичаї буржуазного суспільства, які, на його думку, не лише не додають людині освіченості та шляхетності, але й, навпаки, псують у ній навіть натяк на шляхетність, який міг бути закладений до неї природою, натомість сприяють активному виявленню усіх найгірших рис людської особистості.

Подібно Флоберу, Мопассан був прибічником об'єктивного стилю, прагнув викласти матеріал так, немов би він існує незалежно від автора і не має до нього відношення. При цьому Мопассан зауважував: «Реаліст, якщо він справжній митець, має прагнути не до того, щоб показати нам банальну фотографію життя, а до того, щоб дати нам його зображення більш повне, більш захоплююче, переконливіше, ніж сама дійсність».

Як письменник Мопассан сформувався під впливом художніх пошуків натуралістичної школи Золя, хоча в цілому і залишався на позиціях реалістичного світосприйняття, прагнув до змалювання типових людських характерів, які намагався подавати у таких же типових соціальних обставинах. Продовжуючи традиції Флобера, Мопассан виявив себе як проникливий і тонкий психолог, досвідчений знавець людської душі, як вдумливий, проте, на відміну від його учителя, не відсторонений від описуваної ним дії спостерігач.

В історію літератури Мопассан увійшов передусім як блискучий новеліст і вже одна з перших його новел «Пампушка» (1880) стала чи не найзнаменитішим його твором і хрестоматійним взірцем жанру реалістичної новели. Фабула «Пампушки» виглядає майже анекдотично, хоча й спирається на реальні події, з головною учасницею яких, руанською повією на ім'я Андрієнна Легей, Мопассан познайомився особисто невдовзі після публікації новели. Її сюжетна канва розгортається на тлі подій франко-прусської війни. Після окупації Нормандії мешканці-буржуа спочатку перелякані

раптовою переміною влади, але досить швидко приходять до тями і намагаються з властивою для них безпринципністю пристосуватися до нових обставин. В інтересах комерції десятеро руанців, що представляють різні прошарки французького суспільства, наймають диліжанс, в якому мають намір дістатися Гавра. Серед пасажирів диліжансу – представників дворянства, фабриканта, черниць, революціонера є й повія на ім'я Елізабет Руссе, прозвана через пишність її тілесних форм Пампушкою. Усі сусіди по диліжансу її зневажають як істоту, що перебуває на найнижчому суспільному щаблі, ставляться до неї зверхньо, з презирством. Кульмінаційною гостринкою твору стає раптова перепона, що виникає на шляху мандрівників. Пруський офіцер на пропускному пункті заявляє, що не пропустить диліжанс, якщо Пампушка не вступить з ним у інтимний зв'язок. Пампушка ж опирається, оскільки, хоча вона й повія, але патріотка і ненавидить прусаків. І тоді її супутники по диліжансу, що вважають себе патріотами і людьми з високими моральними принципами, починають вмовляти Пампушку погодитись на умови німецького офіцера. Письменник показує, як легко моральні принципи з боку цих людей приносяться у жертву вузькоєгоїстичним інтересам і жадобі наживи, заради якої вони не зупиняться ні перед чим, навіть перед можливістю піти на змову із ворогом. Шалений психологічний тиск на Пампушку з їхнього боку, зрештою, змушує її погодитись на умови німецького офіцера, після чого усі пасажери диліжансу продовжують свою мандрівку. Ані найменшого відчуття вдячності до Пампушки за її жертву ніхто з них не виявив, більш того, коли з'ясувалося, що вона єдина, хто не встиг запастися провіантом під час вимушеної зупинки диліжансу, ніхто навіть і не подумав пригостити її їжею, як це на початку подорожі зробила вона. Як ні в чому не бувало, усі пасажери продовжували удавати із себе добропорядних буржуа, революціонер Корнюде, з метою подратувати своїх аристократичних супутників, насвистував «Марсельєзу», а голодна й зневажена Пампушка ковтала сльози.

Як письменник-новеліст Мопассан виявив себе надзвичайно продуктивно. З моменту публікації у збірці «Вечори у Медані» «Пампушки» і упродовж наступних десяти

років він створив 16 збірок новел («Заклад Тельє», 1881, «Мадмуазель Фіфі», 1882; «Оповідання вальдшнепа», 1883; «Місячне світло», 1884 «Іветта», 1885; «Туан», 1886; «Маленька Рок», 1886 та інші), загальна кількість творів у яких становить понад дві з половиною сотні.

Продовжуючи традиції французької новелістики, Мопассан передусім стверджує в ній реалістичний елемент за рахунок насичення сюжету гостросоціальним, злободенним змістом, в якому відбивались звичаї, стосунки, суспільні типи, характерні для тогочасної Франції, за рахунок поглиблення психологічного аналізу характерів зображуваних персонажів, а також і за рахунок надзвичайно високого рівня стилістичної та композиційної довершеності своїх творів.

Паралельно до новел, вже з першої половини 80-х років Мопассан звертається у своїй творчості й до жанру соціально-психологічного роману, в якому спирається на реалістичні традиції його попередників – Стендаля, Бальзака, Флобера. До числа найбільш довершених зразків цього жанру в творчості Мопассана відносяться два перші його романи «Життя» (1883) і «Любий друг» (1885).

Сюжет першого роману «Життя», який Лев Толстой назвав «найкращим французьким романом після «Знедолених» Гюго», реалізує традиційну для тогочасної прози тему «втрачених ілюзій». І. Тургенєв, характеризуючи роман Мопассана, писав: «З часів появи «Мадам Боварі» нічого подібного не з'являлося..., оскільки роман Мопассана є одним з видатних явищ, найкапітальніша річ... Заголовок роману «життя». То ціле життя чесної, хорошої жінки, ціла інтимна драма, зображена першокласним художником». Головна героїня роману, юна аристократка Жанна де Во мріє про щасливий шлюб, затишне поручнє життя з коханим чоловіком у подарованому їй батьками родовому маєтку. Але на неї чекає гірке розчарування. Її чоловік, віконт де Ламар, виявляється типовим донжуаном, людиною нікчемною і аморальною. Він зраджує дружині, спочатку із її служанкою, а потім і з іншими жінками і врешті-решт гине від руки чоловіка однієї з них. Такими ж примарними виявляються й сподівання, які Жанна покладає на сина Поля. Своїми забаганками він доводить матір до повного зубожіння, тікає з батьківського дому з повією, яка

народжує йому доньку, але сама помирає. В фіналі служанка Розалі, з якою зраджував Жанні її чоловік, привозить їй маленьку онуку, слідом за якою (після поховання дружини) має приїхати й Поль. Залишок життя вони проведуть тепер разом у невеличкому будиночку, де, за словами Розалі, «життя продовжується, те саме життя, яке ніколи не буває ні таким добрим, ні таким поганим, як думають». Крім власне морально-психологічних аспектів, в романі, за висловом В. Пащенко, зауважена й тема «невпинної деградації старої аристократії в умовах нового часу, під впливом рішучого наступу егоїстичної, неблаганної в гонитві за багатствами буржуазії».

Наступний роман Мопассана «Любий друг» відноситься до кращих взірців французького реалістичного роману другої половини XIX ст. Написаний із яскравим саркастичним пафосом, він розроблює ще одну, характерну для французького реалістичного роману тему кар'єри молодого людини у Парижі. Карколомну кар'єру – від дрібного і завжди голодного службовця управління Північної залізниці до головного редактора престижної газети «Французьке життя» здійснює головний герой роману, селянин за походженням, Жорж Дюруа. Не наділений від природи якимись особливими здібностями і працьовитістю, він з успіхом компенсує їхню відсутність своєю надзвичайно привабливою зовнішністю. «Високий, стрункий, білявий, з рудуватим відтінком волосся, із закрученими вусами, що немов пінилися на губі, з ясними блакитними очима з буравчиками зіниць» він справляв майже гіпнотичне враження на жінок, зачаровуючи їх своєю вродою, через що і отримав прізвисько «Любий друг». Безсоромно і цинічно, завдячуючи лише одній своїй зовнішності, Жорж Дюруа використовує зв'язки багатих і впливових жінок, які сприяють його краєрному злету. Початок кар'єри Жоржа кладе випадкова зустріч із колишнім приятелем Форестьє, який знайомить його із журналістськими колами Парижу. Розпочавши свій шлях у журналістиці простим репортером, Дюруа невдовзі стає коханцем багатогої світської жінки Клотільди де Марель, а після смерті Форестьє – чоловіком Мадлени Форестьє. Тепер він вже соромиться свого селянського походження, а тому приєднує до свого прізвища дворянську частку «де», а назву батьківського села видає за назву свого

маєтку, іменуючи себе бароном Дю Руа де Кантелем. Шлюб з Мадленою приносить новоявленому баронові солідні статки, але тепер йому вже й цього замало. З метою подальшого кар'єрного просування він заводить роман із значно старшою від нього дружиною власника газети «Французьке життя» пані Вальтер, а, дізнавшись від неї про таємні фінансові справи її чоловіка, внаслідок яких той отримав казкові прибутки, розроблює план, який би змусив пана Вальтера поділитись із ним своїми грошима. Скориставшись знайомством із донькою Вальтера Сюзанною, він викрадає її з батьківського будинку, через що родина змушена була віддати скомпрометовану дівчину заміж за цього шахрая. Так Дюруа стає власником двадцятимільйонного посагу, який, фактично, відкриває йому шлях на найвищі щаблі французького суспільства. Навіть обведений Жоржем навколо пальця пан Вальтер, який вважає зятя негідником, не сумнівається, що на досягнутому той не зупиниться і згодом стане ще й депутатом і міністром. Шахрайство і безпринципність головного героя Дюруа не становлять якогось незвичайного виключення у романі. Власне, майже усі представники вищого світу, з якими він спілкується, поведуться так же цинічно і егоїстично, керуються такими ж кар'єрними розрахунками і міркуваннями зиску, заради яких у будь-який момент готові поступитися своєю людською гідністю і моральними принципами. Безпосереднім об'єктом критики у романі виступає коррумпованість і продажність столичної преси, що її уособлює журналістська братія на чолі із паном Вальтером. Таким же негативним уособленням своєї епохи виступає й Жорж Дюруа. Цікаво, що сам Мопассан слідом за Флобером, який співвідносив себе із головною героїнею роману «Пані Боварі», неодноразово заявляв: «Любий друг – це я». Втім, обидві заяви не слід сприймати буквально. Якщо Флобер, ототожнюючи себе з Еммою Боварі, мав на увазі певну романтичну упередженість свого світосприйняття, то Мопассана з його героєм споріднювали суто зовнішні обставини: приваблива зовнішність, незмінний успіх у жінок, як і неповага до них, забезпечене у матеріальному відношенні життя, свіські розваги, яких не цурався й письменник. Крім того, слід враховувати й те, що прізвиськом «любий друг» письменник,

як правило, підписував вірші в альбомах світських панночок.

Завдання психологічного і соціально-критичного дослідження звичаїв та моралі сучасного йому суспільства Мопассан вирішує і в романі «Монт-Оріоль» (1886), де, на тлі невдалого кохання дружини банкіра Андермата Хрістіни і талановитого художника П'єра Бретіньї змальовується атмосфера зловживань і безпринципного лицемірства, в якій чоловік Хрістіни, банкір Андермат намагається надати джерелам Монт-Оріоля репутацію лікувальних з тим, аби перетворити їх на модний і прибутковий курорт.

В останніх трьох романах, що були створені Мопассаном у другій половині 80-х років XIX ст., активність його суспільної позиції значно ослаблюється. Зміни в поглядах Мопассана були значною мірою зумовлені нездоровою політичною атмосферою Третьої республіки і, не в останню чергу, значним погіршенням стану його здоров'я. Все це призводить до того, що Мопассан тепер намагається уникати в своїх творах гострозлободенної проблематики і переважно концентрує увагу на змалюванні суто психологічних, морально-побутових аспектів людського існування. Тема роману «П'єр і Жан» (1884) – самотність людини у суспільстві, нормою якого є егоїстична байдужість однієї людини до долі іншої. Відчуженість, яка виникає між двома братами родини Роланів, лікарем П'єром і адвокатом Жаном через почуття до однієї і тієї ж молодій вдовиці Роземійї, поглиблюється і сягає свого краю, після того, як Жан після смерті давнього друга рідни Роланів Леона Марешаля одноосібно успадковує його статки. П'єр не отримує нічого, і це викликає у ньому неприховану заздрість. Тепер він розуміє, що його мати була коханкою Марешаля, і страждає від думки, що не зможе більше шанувати її, як раніше. Поступово почуття ревності між братами переростає у неприховану ненависть, яка, зрештою, призводить до морального зубожіння і душевного зчерствіння обох братів, один з яких перетворюється на типового буржуазного ділка, а інший на ображеного на увесь світ егоїста. В двох останніх романах «Сильна, мов смерть» (1889) і «Наше серце» (1890) Мопассан звертається до теми «роздвоєння почуттів». В першому з цих романів головний герой, коханець графині, одночасно закохується і в її доньку, що змушує матір страждати між почуттями ревності і любові

до неї. Головний герой другого роману Андре Маріоль намагається розділити свої почуття між коханням до аристократки і любовним зв'язком із своєю служницею. Слабка наголошеність соціальної проблематики двох останніх романів Мопассана викликала гострокритичну реакцію на них з боку колишніх поціновувачів його творчості.

Українською мовою твори Мопассана перекладали Марко Вовчок, В. Щурат, О. Маковей, М. Рильський, В. Підмогильний, Л. Івченко, Б. Козловський та ін.

Запитання і завдання

Простежте творчу еволюцію Мопассана-письменника.

Як відбувалося становлення Мопассана як письменника?

Який твір Мопассана став початком його літературної слави? В чому ви вбачаєте запоруку його читацької популярності?

Охарактеризуйте світоглядні та естетичні позиції Мопассана.

В чому полягає ідейна спрямованість романів Мопассана «Життя» та «Любий друг»?

Простежте проблематику останніх романів Мопассана.

Література

Андреев Л. История французской литературы. Москва: Высшая школа, 1987. 543 с.

Анненкова О. Французька література XIX століття: від Стендаля до Мопассана: навчально-методичний посібник. Університет сучасних знань. Київ: О.О. Купріянова, 2008. 160 с.

История французской литературы в 4-х т. Т. 3. 1871-1917. Москва: Издательство Академии наук СССР, 1959. 584 с.

Кірнозе З. Мопассан Гі де. *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник*. У 2-х т. Т.2. Тернопіль. Навчальна книга-Богдан, 2006. С. 214–219.

Лану А. Мопассан. Москва: Издательский центр «Терра», 1997. 430 с.

Мениаль Э., Нэве П. Ги де Мопассан. Ростов н/Д: Феникс, 1999. 318 с.

Тургенев И. Мопассан Ги де. Москва: Звонница–МГ, 1996. 381 с.

Данилин Ю. Жизнь и творчество Мопассана. Москва, «Советский писатель», 1968. 256 с.

Пащенко В. Гі де Мопассан: Нарис життя і творчості. Київ: Дніпро, 1986. 230 с.

Фінчук Г. «Я повернув Франції смак до новели»: Творчий спадок Гі де Мопассана. *Зарубіжна література в школах України*. 2007. № 3. С. 11–15.

Франкомовна література Бельгії

Моріс Метерлінк

Фінчук Г.В. (Рівне)



Моріс Метерлінк (1862 – 1949), бельгійський франкомовний поет, драматург, автор трактатів із питань філософії, естетики, етики, лауреат Нобелівської премії 1911 р. Метерлінк не лише найвидатніший драматург Бельгії, якого ще за життя називали «бельгійським Шекспіром», але й один з найавторитетніших теоретиків та драматургів європейського символізму. Він найбільш чітко і послідовно втілював у своїх художніх творах філософську концепцію протиставлення матеріального світу і «світової душі», містична сутність якої відкривається людині через символи кохання, життя та смерті. Його творчість із надзвичайною силою віддзеркалила трагічний стан людини на межі XIX–XX ст., суттєво вплинула на формування теоретичних постулатів так званої «нової драми» і подальших художніх здобутків європейського театру, зокрема, театру абсурду та сучасної психологічної драми.

Метерлінк народився в Генті в заможній фламандській сім'ї нотаріуса. У 1874 – 1881 рр. навчався в єзуїтському коледжі. Пізніше він згадуватиме, що своє дитинство «провів між двома монастирями», де, «сповнений пошани, слухав мову про доброго Господа, святу Діву, про ангелів і небесне блаженство». Релігійність, містицизм поглядів майбутнього письменника багато в чому були наслідком цього його початкового виховання. Навіть в зрілому віці спогади дитинства давалися взнаки: він оселився у колишньому

монастирі, переобладнавши приміщення під житловий будинок.

В 1881 – 1885 рр. Метерлінк вивчав право у Гентському університеті. 1883 р. почав друкувати свої вірші у «Молодій Бельгії» та «Валлонії». 1885 р. Метерлінк одружився з актрисою і співачкою Жоржеттою Леблан. Ще через рік разом з дружиною Метерлінк їде до Парижу з метою удосконалити свою юридичну практику, натомість захоплюється літературою, філософією та естетикою символізму. 1886 р., після повернення до Генту, Метерлінк якийсь час працював юристом у місцевій колегії адвокатів і продовжував займатися літературою.

Творчу діяльність Метерлінк розпочав як прозаїк і поет. 1886 р. у паризькому тижневику «Плеяда» була надрукована його новела «Побиття немовлят», в якій розповідь про загибель від рук іспанських вояків невинних дітей була інтерпретована через біблійну символіку і мотиви фатуму та переднакресленості людської долі. 1887 р. світ побачила перша поетична збірка Метерлінка «Теплиці», в якій виразно виявили себе символістські уподобання її автора, згодом розвинуті та поглиблені у його драматургії. Символічна концепція збірки відображена вже у її назві. Теплиця – це сфера буття, у якій живе людина. Їй протиставлена інша, недосяжна і незрозуміла для людини сфера буття – загадковий світ природи. Вірші збірки вражали читача дивним поєднанням образів, у тексті і підтексті виникало щось моторошне і незбагненне для людського розуміння. Характеризуючи поезію Метерлінка, Хосе Борхес писав: «Арістотель запевняв, що філософія народжується від здивування. З подиву перед буттям, перед буттям у часі, перед буттям у цьому світі, де є інші люди, а ще існують четвероногі і зірки. З подиву народжується і поезія. У випадку з Морісом Метерлінком, як і з Едгаром По, дивування переплелось зі страхом. У його першій книзі віршів зібрані істоти, роздуми про яких викликають збентеження: принцеса, що помирає з голоду, замурована вежі; моряк, який заблукав у пустелі; чарівний мисливець на оленів, про якого ніхто не знає, звідки він прийшов і чому взявся лікувати хворих; нічні птахи, що ховаються в ірисах; волоцюга на царському троні; сніги й дощі давно минулих літ... Як правило, мистецтво обґрунтовує й

упереджає події, про які розповідає; Метерлінк у своїх драмах навмисне виводить перед нами дивних істот, які вражають уяву, але залишаються нерозтлумаченими».

Проте, справжнім творчим покликанням Метерлінка стала не проза і поезія, а драматургія. Драматургічний спадок Метерлінка прийнято поділяти на три етапи, відмінні насамперед за ознаками художніх уподобань автора, притаманних для кожного з них.

Ранній або символістський етап драматургічної творчості Метерлінка охоплює 80-ті – кінець 90-х років XIX ст. Саме в цей період були створені найбільш визначні драми Метерлінка, сформувалися його ідейні та філософські погляди, його специфічна символістська театральна естетика та поетика.

Художню своєрідність театру Метерлінка раннього періоду творчості, з огляду на характер її проблематики та специфіку сюжетної побудови, сучасні літературознавці визначають по-різному: «театр смерті», «театр чекання», «театр мовчання», «театр маріонеток».

«Театр смерті» – через те, що у всіх ранніх творах Метерлінка акцентовано на неминучості смерті. Назву «театру чекання» п'єси Метерлінка отримали через те, що ситуація чекання в них формує композиційну основу драматургічного сюжету. Персонажі «театру чекання» не здатні до дії, вони немовби застигли у фатальному очікуванні таємничого Невідомого. «Театром мовчання» ранні п'єси Метерлінка називають через те, що головна увага в них зосереджена не на звичному діалозі сценічних персонажів, а на складному і прихованому внутрішньому житті людини, яке не потребує активного спілкування і здебільшого виявляє себе у мовчанні, психологічно більш виразнішому, ніж мова людини. Драматургічну концепцію «театру маріонеток» сам Метерлінк обґрунтовував необхідністю обмеження свободи сценічного вияву акторського «я». Будь-який актор обов'язково вносить у театральну гру щось особистісне, але персонажі ранніх драм Метерлінка – це людство загалом, а не окрема людська особистість, відтак на сцені вони повинні бути маріонетками.

Як драматург Метерлінк дебютував драмою «Принцеса Мален» (1889). В ній інтерпретовано сюжетні мотиви казки братів Грімм «Дівчина Мален», але в дусі символістської

поетики Метерлінк вводить до неї мотиви таємниці та зловісного фатуму, який унеможлиблює спроможність героїв твору протистояти світовому злу.

До першого періоду драматургічної творчості Метерлінка відносяться також п'єси «Непрошена» (1890), «Сліпці» (1890), «Там всередині» (1894), «Смерть Тінтажіля» (1894). Ці п'єси сповнені мотивів недовольності та приреченості людини волі жорстокого фатуму, натяків та умовчання, майже позбавлені драматичної дії

Головна героїня першої з цих драм – Смерть, яка увійшла непрошеною і невпізнаною в помешкання породіллі і забрала її життя. У драмі відтворено ситуацію тривожного очікування. Чоловік, брат, три дочки та старий сліпий батько чекають появи доктора і відомостей про стан здоров'я жінки. Лише старий сліпий батько передчув появу смерті, і крик народженого немовляти сповістив про саме. Ситуація очікування відтворена і в драмі «Сліпці». Даванадцять сліпців марно очікують на свого поводиря, старого священника, який повинен відвести їх у будинок для людей похилого віку. Але священник помер, через що на мученицьку смерть прирік і своїх підопічних. У цій драмі Метерлінк намагається відтворити складний стан тих, до кого наближається смерть. Тему приреченості людини на страждання і неможливість передбачити, що її очікує, розкриває й драма «Там всередині». Сюжетна ситуація драми побудована на контрасті між тим, що «в середині» і тим, що «зовні». «В середині» – це помешкання звичайних людей – батьків, що втратили доньку, її сестри та брата. «Зовні» – це траурна процесія, що супроводжує тіло загиблої до будинку рідних, які ще не знають про її смерть, але перебувають в атмосфері містичної непевності та трагічного очікування.

«Драмою очікування» є й «Смерть Тінтажіля». В ній змальовано зловісний фатум, представлений образом злої старої королеви, яка уособлює смерть, що протистоїть силі людського кохання.

«Смерть Тінтажіля» – остання драма Метерлінка, в якій життя героїв цілковито визначає переднакресленість долі. Водночас, це й остання «статична драма», тобто драма ситуацій, позбавлена більш або менш інтенсивної драматичної

дії. Надалі від «драми мовчання», «статичної драми» Метерлінк звертається до сюжетно збагаченої перебігом подій «драми дії», яка стверджує у його творчості початок нового «романтичного» періоду творчості.

Наступний, «романтичний» або «оптимістичний» період драматургчної творчості Метерлінка охоплює другу половину 90-х років XIX ст. – перше десятиліття XX ст. У 1896 році Метерлінк пише, що йому здалося «чесним і розумним скинути смерть із трону» і на цей трон звести «кохання, мудрість і щастя». Це означає, що письменник переглядає свої філософські позиції. На початку XX століття Метерлінк розмірковує над тим, що в нову добу, коли швидко розвивається наука і людина дедалі глибше пізнає природу, людство втратило віру в Бога. У збірці есе «Потаємний храм» (1902) Метерлінк стверджує, що в процесі пізнання світу людина доходить висновку: боги – сили, «які панують над вами»; вони є «невідомою частиною Невідомого», а багато із цих сил – лише «неостаточно збагненна частка нашої власної сили». Отже, Бог є в душі кожної людини, і тому все залежить від самої людини. Нова концепція світу обумовлює нову мораль, змінюються ідеали. Тепер, на думку письменника, найважливішим стає «людство, часткою якого ми є», а «бідність, праця без надії, злидні, голод, рабство» – це слова не Божої волі, а «наша власна справа». Метерлінк прагне перебороти містику, песимізм, оспівує активність, боротьбу.

Художня еволюція Метерлінка цього періоду позначена виразними впливами на його творчість естетики неоромантизму та реалізму. Найбільш значними творами цього періоду є драми, в яких зберігається символічна умовність історичного часу та місця дій, узагальненість змальованих людських характерів, але, на відміну від попередніх драм, акцентовано здатність героя на вчинки, його активну життєву позицію, яка протистоїть містичному фатуму: «Аглавена і Селізетта» (1896), «Аріана і Синя Борода» (1896), «Монна Ванна» (1902), «Чудо Святого Антонія» (1903).

1905 р. Метерлінк створив свій найкращий і найвідоміший твір – філософську драму-казку «Синій птах», в якій в алегоричній формі йдеться про сенс людського буття. Сам автор визначив жанр свого твору як «п'єсу-феєрію», тобто твір,

що, за словами французького театрознавця П. Паві, «заснований на ефектах магії, дива, яскравої видовищності, яка включає вигаданих персонажів, що мають надприродну силу (фея, демон, сили природи, міфологічні істоти і т.д.)». Змістом «Синього птаха» є розповідь про те, як уві сні діти бідного дроворуба Тільтіль і Мітіль разом з Душею Світла вирушають на пошуки загадкового Синього птаха, який допоможе вилікувати хвору дівчинку-сусідку. У супроводі фантастичних персонажів (Пес, Кішка, Хліб, Цукор, Вогонь, Вода) діти долають небезпечні перепони, потрапляють у різні фантастичні місцевості – Країну Спогадів, Царство Майбутнього, Сади Блаженства. Сині птахи, яких вони знаходять, або змінюють у клітці свій колір, або ж в руках людини гинуть. Після марних пошуків діти повертаються додому і, прокинувшись, віддають сусідці сіреньку пташку, яка жила у них в клітці. Для хворої дівчинки вона і виявляється справжнім Синім Птахом, який виліковує її. Синій Птах у творі Метерлінка – це символ щастя, якого людина досягає реальними справами, а не примарними мріями та бездіяльним очікуванням. Сам Метерлінк так визначав головну думку твору: «...я хотів сказати, що людство повинно прагнути до руху вперед, що в цих блуканнях воно зростає, насичується новими силами і рухається далі, вперед». Продовженням «Синього Птаха» стала феєрія Метерлінка «Заручення» (1918). Це також п'єса про пошуки щастя, але цього разу – щастя в коханні та сім'ї. Тільтілю виповнилось 16 років, і фея Бериліона зголосилася допомогти йому вибрати гідну наречену. Разом з сімома дівчатами, серед яких він мусить обрати наречену, юнак мандрує Країною Минулого і Країною Майбутнього, звертається за порадою до своїх пращурів та ще ненароджених дітей і, зрештою, обирає красуню на ім'я Мажуа (у перекладі з французької воно означає «моя радість») – дівчину, якій він колись подарував Синього Птаха.

Синтез символізму, неоромантизму та реалізму притаманний і для драматургії останнього періоду творчості Метерлінка, який триває впродовж 1917–1945 рр. В цей час письменник створив понад двадцять п'єс, з числа яких особливо виділяються драми «Бургомістр міста Стільмонда» (1919) та «Сіль життя» (1919). Створені під враженнями жахів

Першої світової війни, вони змальовують конфлікт гуманізму і жорстокості на війні, руйнування традиційних гуманістичних цінностей.

Драматичні твори Метерлінка 1920 – 1940-х рр. («Біда минає», 1925; «Марія Вікторія», 1925; «Могутність мертвих», 1926; «Іуда Іскаріот», 1929; «Бетрікель», 1929; «Принцеса Ізабелла», 1935; «Жанна д'Арк», 1945 та ін.) не додали йому слави, яку здобули п'єси «театру смерті» 1890-х рр. та драми-феєрії.

Творча спадщина Метерлінка різноманітна. Книга Метерлінка «Життя бджіл» (1901) відкрила серію книг етичного, філософського, зокрема натурфілософського характеру. До них належать книга про рослини «Розум квітів» (1907), книга про спіритизм «Невидимий господар» (1917), книга про окультизм «Велика таємниця» (1921), «Життя термітів» (1926) – алегоричне засудження комунізму та тоталітаризму, що перетворюють людей на добре організованих, але тупих термітів, збірка філософських трактатів «Життя простору» (1928), «Велика феєрія»; книга «Життя мурах» (1930), книга про павуків – «Скляна павутина» (1932), філософська книга «Великий закон», присвячена закону всесвітнього тяжіння (1933); «Життя голубів» (1934); трактат «Перед обличчям Бога» (1937), філософське есе «Інший світ, або Зоряні години» (1942). Створив Метерлінк і книгу мемуарів «Блакитні бульбашки (щасливі спогади)» (1948).

1911 р. Метерлінк отримав Нобелівську премію «за багатогранну літературну діяльність, особливо за драматичні твори, відмічені багатством уяви і поетичною фантазією». 1920 р. він був нагороджений бельгійським Великим хрестом ордена Леопольда. У 1932 р. король Бельгії подарував Метерлінку титул графа. 1919 р. Метерлінк вдруге одружився – з актрисою Рене Даон, яка грала у «Синьому птаху». З початком Другої світової війни вони переїхали в Португалію, у 1940 р. – у США, де провели воєнні роки. 1947 р. Метерлінк повернувся в Ніццу, де помер від серцевого нападу 6 травня 1949 р.

Українською мовою твори Метерлінка перекладали П. Грабовський, Леся Українка, М. Вороний, М. Терещенко, М. Рильський, Н. Кобринська та ін.

Запитання і завдання

Дайте характеристику символістського періоду творчості Метерлінка. Поясніть визначення «театр смерті», «театр чекання», «театр маріонеток», «театр мовчання». Які з них, на вашу думку, найкраще характеризують ранні твори драматурга?

Які п'єси Метерлінка можна зарахувати до «театру надії», «театру любові»? Що відмінного в них є у порівнянні з такими творами, як «Непрохана», «Сліпці», «Там, усередині»?

Поясніть, чому Метерлінк надав драмі «Синій Птах» жанрове визначення «п'єса-феєрія»?

У чому полягає казкова основа п'єси? Знайдіть приклади алегорій та символів у творі.

Схарактеризуйте композицію та героїв п'єси-казки Метерлінка.

У чому, на ваш погляд, полягає сенс пошуків істини героями п'єси?

Література

Андреев Л. Сто лет бельгийской литературы. Москва: Издательство Московского университета. 1967. 461 с.

Аникст А. Теория драмы на западе во второй половине XIX в. Москва: Наука, 1988. 506 с.

Борецький Л. Ключ до твору – в його символіці. До вивчення драми «Синій птах» Моріса Метерлінка. *Всесвітня література*. 1997. №9.

Зингерман Б. Очерки истории драмы XX в. Москва: Наука, 1979. 393 с.

Луков В. Французский неоромантизм. Москва: Издательство Московского гуманитарного университета. 2009. 102 с.

Милешин Ю. Символическая драма М. Метерлинка («Непрошенная», «Синяя Птица»). Переяслав-Хмельницкий, 1996.

Михайлов А. От Франсуа Вийона до Марселя Пруста. Т. III. Москва: Языки славянских культур, 2011. 552 с.

Ніколенко О. «Нова драма» і символічний характер образів п'єси М. Метерлінка «Синій птах». *Всесвітня література та культура*. 2000. №9.

Чистяк Д. Моріс Метерлінк: Життя на крилах блакитного птаха. *Метерлінк М. Блакитний птах*. Тернопіль Богдан, 2011. С. 3–10.

Шкунаева И. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. Москва: Искусство, 1973. 446 с.

Эткинд Э. Метерлинк. *История западноевропейского театра*. Т. 5. Москва: Искусство, 1970. С. 132–154.

Эткинд Э. Театр Мориса Метерлинка. *Метерлинк М. Пьесы*. Москва, 1958.

Еміль Верхарн *Фінчук Г.В. (Рівне)*



Верхарн Еміль (1855 – 1916), французькомовний бельгійський поет, драматург, критик. За словами В. Брюсова, «найбільший з поетів сучасності», у «віршах заколотних» якого чути «шум життя світовий». Поезії Верхарна притаманна масштабність художнього мислення, інтерес до героїчного минулого і трагічного сьогодення своєї країни, її національної самобутності. «У мені живе і мислить уся моя країна», – патетично стверджував Верхарн. Він виступив як поет-новатор, який започаткував нові форми вірша, тематичні напрями поетичного освоєння дійсності, поєднав у своїй творчості ознаки різних літературних напрямів – романтизму, натуралізму та символізму.

Народився Верхарн у сім'ї дрібного рантьє в містечку Сент-Аман поблизу Антверпена. Навчався шість років у коледжі св. Барбари в Генті, де почав писати вірші, потім на юридичному факультеті Лувенського університету. Після його закінчення у 1881 р. стажувався в Брюсселі у відомого адвоката Едмона Пікара. За його допомогою залучився до літературного руху, став учасником «Молодої Бельгії» та «Сучасного мистецтва». Перша поетична збірка Верхарна – «Фламандські поезії» («Фламандки») (1883). Її твори є реалістичними, соковитими, життєрадісними замальовками селянського життя у дусі фламандських живописців XVII ст. Наближаючись до художньої манери поетів-парнасців, Верхарн створив яскраві,

точні описи селянського побуту, оспівав «земне» прозаїчне життя (в тогочасній критиці автора навіть назвали «Рафаелем гною»). Друга збірка Верхарна – «Ченці» (1886) – пов'язана з дитячими враженнями від періодичних відвідувань бернардинського монастиря у Борнґемі. Щоб воскресити ці враження, поет на три тижні їде до Форзького монастиря, спостерігає там усі сторони монастирського життя. Якщо у «Фламандках» Верхарна відображений «ідеал плоті», то у «Ченцях» – «ідеал духу». В збірці створена галерея стилізованих образів середньовічних ченців. Водночас, однією з головних тем обох збірок є тема Батьківщини, її неповторної краси та національної самобутності. Розкидані на рівнинах північної Бельгії ферми, монастирі, церкви – все це прикмети бельгійського пейзажу, ознаки рідного краю, його опоетизована повсякденність.

Наприкінці 80-х років з'являється поетична «трагічна трилогія» Верхарна («Вечори», 1887, «Розломи», 1888, «Чорні смолоскипи», 1889). Створена під впливом символізму, вона передавала вселенський песимізм, розпач поета, що гостро відчував атмосферу розпаду і кризи сучасного йому суспільства. Як грандіозна і безвихідна трагедія змальована загибель бельгійського села під навалою міста. Поет створює похмурі пейзажні образи, видовища конаючого села, кризи патріархальних відносин, соціальних контрастів великих міст. За словами самого Верхарна, «Вечори» виражають занепадницький стан людського існування, що волає про допомогу; «Розломи» – це вже «сам крик хворої людини»; «Чорні смолоскипи» передають новий погляд автора на світ, «що змінився під впливом хвороби».

Близьким до попередніх був збірник «Ті, що постали на моїх шляхах» (1891), який водночас провіщав наступні поетичні цикли. У 90-і роки Верхарн пише ще одну поетичну трилогію («соціальну»): «Поля в маячінні» (1893), «Примарні села» (1894) та «Міста-спрути» (1895). У перших двох її збірках він зображує трагічні картини загибелі і зубожіння села. «Міста-спрути» є спробою образного осмислення суперечностей сучасного міста. Символічний образ велетенського міста-спрута, який винищує зубожіле село постає у завершальному вірші збірки «Похід»:

А ген з-за обрію встає,
Під небом темним дивно виграє
Своїм чолом – Фавором осяйним,
З димами чорними і запальним диханням,
Підвівшись над людським стражданням,
Велике місто марев і облуд,
З заліза й мармуру і в сяйві золотім.
– Мов спрут.
(переклад М. Терещенка)

Саме ця збірка розкрила талант Верхарна-урбаніста, а також утвердила в його поезії верлібр (вільний вірш). Сам поет, відповідаючи на одну з анкет, запропонованих йому сучасниками, писав: «Вільний вірш – наймолодша рослина Парнасу. Вона росте поміж старих кущів, декотрі з яких майже зовсім зсохлися. Гадаю, що незабаром, коли поети завтрашнього і післязавтрашнього дня вивчать і культивують його ще краще, ніж їхні старші побратими, цим новим насінням буде засіяне все поле: лірика і драма».

Початок нового етапу в творчості поета знаменувала збірка «Лики життя» (1899). У ній людина постає не стільки у конкретному соціальному оточенні, скільки у більш широких зв'язках із усім світом. Вона вже не є піщинкою у космосі, а відчуває свою спорідненість із всім сутнім, усвідомлює здатність володарювати над природою. Ця ж тема порушена у збірках «Буремні сили» (1902), «Безмежне сяйво» (1906), «Величні ритми» (1910). В них простежується боротьба людини за своє соціальне й духовне визволення. Поет-трибун, Верхарн був також майстром любовної лірики. Його поетична трилогія «Години» («Вранішні години», 1896, «Пообідні години», 1905, «Вечірні години», 1911) відтворює розвиток любовного почуття (від юнацької закоханості до безмежної ніжності похилих років), з якого складається історія відносин поета з його дружиною Мартою. У книгах поезій «Моя Фландрія» (1904 – 1911), «Схвильовані ниви» (1912), «Легенди Фландрії та Брабанту» (1916) Верхарн повертається до мотивів своїх ранніх збірок. Упевненість в майбутньому Бельгії він знову черпає у природному багатстві та героїчному минулому країни, у трудових буднях селян. Останні книги Верхарна («Червоні крила війни», 1916, «Закривавлена Бельгія», 1916, «Високе

полум'я», 1917) присвячені трагічній долі Бельгії за часів Першої світової війни. Вони просякнуті глибоким болем за батьківщину, що опинилася між двома воюючими арміями, її розтоптані ниви і зруйновані міста, гордістю за її захисників.

На рубежі століть Верхарн виступив і як драматург. Він створив п'єси «Зорі» (1898), «Монастир» (1899), «Філіп II» (1901), «Єлена Спартанська» (1909). Найвідоміша драма Верхарна «Зорі» близька до поетики «Народного театру» Р. Роллана. Із великим революційним пафосом вона зображує боротьбу народних мас, міжнародну солідарність, єднання армії та революційного народу. В центрі зображення твору – історія облоги міста Оппідомань (із лат. – Велике Місто) ворожим військом. Селяни з міських околиць і мешканці самого міста незадоволені діями панівної олігархічної верхівки. Атмосфера в місті напружена і близька до революційного вибуху. Попри усе це, очільник народних мас Жак Ереньєн домагається мирного зняття облоги міста шляхом братання повсталих з неприятельським військом. І хоча сам Ереньєн гине, але боротьба повсталого народу закінчується цілковитою перемогою.

У драмі «Монастир» Верхарн намагається осучаснити середньовічний ідеал чернечого життя. В драмах «Філіп II» та «Єлена Спартанська» Верхарн досліджує проблеми впливу на хід історичних процесів руйнівної сили зла. В першому з цих творів уособленням світових сил зла виступає іспанський король Філіп II, який, всупереч прагненням власного сина Дона Карлоса звільнити від ворога «прекрасну Фландрію», відправляє його разом із коханою на смерть. У «Єлені Спартанській» зла сила, втілена в однойменному міфологічному персонажі, але, на відміну від Філіпа II, позбавленого співчуття жалю про скоєне зло, Єлена страждає від усвідомлення того факту, що її краса породжує смерть і руйнування.

Верхарну належать також монографії, присвячені видатним художникам минулого: «Рембрандт» (1904), «Рубенс» (1910), праця «Французька література в Бельгії» (1907).

Життя поета трагічно обірвалося 27 листопада 1916 р. Збираючись у чергову поїздку, він загинув під колесами потяга на вокзалі в Руані.

Творчість Верхарна ще за його життя була добре відомою в Україні. Про нього писали Леся Українка, І. Франко, М. Рильський та ін. Перекладачами творів Верхарна українською мовою виступили В. Самійленко, М. Зеров, М. Терещенко, Б. Тен та ін.

Запитання і завдання

Які ідеї склали основу світогляду Верхарна?

В чому виявляє себе символіка назви збірки «Міста-спрути»?

Що зумовило «песимістичний урбанізм» в поетичній творчості Верхарна?

В яких поетичних збірках Верхарна домінує любовна тематика? Проаналізуйте її художню сверідність.

Охарактеризуйте проблематику драматургії Верхарна.

Простежте еволюцію теми батьківщини в поетичній творчості Верхарна.

Література

Андреев Л. Сто лет бельгийской литературы. Москва: Издательство Московского университета. 1967. 461 с.

Анисимов И. Живая жизнь классики. Москва: Советский писатель, 1974. 517 с.

Наливайко Д. Горизонти і міражі французької поезії кінця XIX – XX століть. *Всесвіт*. 1999. №3.

Фрид Я. Эмиль Верхарн: Творческий путь поэта. Москва: Художественная литература. 1985. 268 с.

Линдстрем М. Эмиль Верхарн: Библиографический указатель. Москва: Книжная палата, 1988. 206 с.

Цвейг С. Воспоминания об Эмиле Верхарне. *Цвейг С. Сочинения*: В 7 т. Москва: Правда, 1963. Т. 7. С. 243–305.

Каміль Лемоньє
Кушнір І. Б. (Львів)



Бельгійським романістам деколи несправедливо видається, що вони випали зі світового літературного процесу. Насправді, вирішальним фактором тут завжди залишається талант. Ще в кінці XIX ст. **Каміль Лемоньє** (1844 – 1913) посів почесне місце поряд з братами Гонкурами, Е. Золя у плеяді письменників-натуралістів. Романіст, новеліст і літературний критик, він справедливо названий «Маршалом бельгійської літератури» (Ж. Роденбахом) за плідну творчість і за значний вплив на багатьох франкомовних митців і письменників. Його товариш по перу Едмон Пікар зауважив: «К. Лемоньє символізує франкомовну бельгійську літературну діяльність в цілому: її різноманітні тенденції, трансформації та пошуки, її сильні та слабкі сторони: він є її мікрокосмосом. Він її відображає та вдосконалює, як чарівне дзеркало з казки... Це Ріка, з якої витікатимуть всі літературні бельгійські потоки, річки».

Романіст, новеліст і літературний критик, К. Лемоньє, який сьогодні є втіленням бельгійської літератури, народився у передмісті столиці (Іксель) і помер у Брюсселі. Виходець з буржуазної фламандської сім'ї, він вивчав філософію і гуманітарні науки, готуючись до вступу на правничий факультет, але захопившись літературою, залишає університет. Заснування трьох газет – «L'Art universel», «L'Actualité» і «L'Artiste» дозволяє йому увійти в тогочасні літературні кола та заробляти на життя.

1863 року в дев'ятнацятирічному віці К. Лемоньє заснував «Le Salon de Bruxelles», де виявив себе авторитетним літературним і мистецьким критиком; цікавився живописом, заохочуючи до співпраці молодих митців, таких як Іпполіт Буланже, Анрі де Бракелер, Еміль Клос, Густав Курбе, Жан-Батист Маду, Константин Менсьє. Поль Арон зазначає, що 1908 року на виставці «Le salon des écrivains-peintres» експонувалося двадцять рисунків К. Лемоньє.

Автор понад сімдесяти томів, з яких майже п'ятдесят становлять романи і збірки оповідань, К. Лемоньє зображує звичаї і простих людей своєї землі, їхнє щоденне життя. Серед ранніх творів виділяється збірка «Наші фламандці» (1869 р.), де вперше пролунав заклик «Бути собою чи померти», що став згодом девізом цілого літературного руху. Услід за Ш. де Костером письменник виступив за демократизацію бельгійської літератури. «Soyons nous!» – перше гасло руху «La Jeune Belgique» (такою ж була і назва літературного журналу що виходив 1881 – 1897 р. р.). Це відлуння чіткої громадської позиції К. Лемоньє у «Наших фламандцях»: «Найгіршим є приєднання не частини території, а думки. Самобутність або смерть!», яку він запозичив у Ж. Екхода. Літературний дебют письменника став свідченням того, що він «[...] з перших творів звернув на себе увагу могутністю стилю та бурхливістю почуттів, ставши одним з паростків надії на відродження бельгійської літератури». К. Лемоньє виступив за ту оригінальну національну літературу, яку Ж. Екход означив як «літературу, що виникає з самої землі, літературу швидше упереджену, ніж патріотичну, літературу, що є нашою, а не сусідовою [...]».

Щирий товариш Ш. де Костера, К. Лемоньє вважав його несправедливо забутим, тому за життя завжди мріяв про визнання своїх творів насамперед у Парижі. К. Лемоньє не був широко знаний у Франції, однак група французьких письменників-одномумців, зокрема Ж.-К. Гюїсманс, котрий високо оцінив талант бельгійського колеги по перу, сприяли популяризації його творчості: «К. Лемоньє [...] має право бути відомим і читаним у Франції, будучи кращим з письменників [...] з його людинолюбством, фламандською вдачею, полоненістю рідним краєм...». «Приїжджайте, Ви належите до нашої родини!», – написав Мопассан.

Більшість романів К. Лемоньє поєднують натуралізм, «деколи брутальний», з ліричною екзальтацією. Багата поетична уява письменника переносить персонажів у найрізноманітніші місця: сільська місцевість Брабанту, шахта, первісна природа. Роман «Самець» (1881) вражає талантом письменника-живописця, його вмінням сильно і відчутно передати красу села. Уособленням могутньої дикої природи

стають персонажі роману – браконьєр Кашапрес і дочка фермера Жермена. Саме тому за К. Лемоньє закріпилася слава відважного молодого письменника, який порушив спокій дрімотливої Бельгії, як це зробив у свій час Е. Золя у Франції. «Вперше у Бельгії письменник наважився змалювати життя з грубої сторони; вперше країна взяла участь у літературному конфлікті. Це була перша битва і перші перемоги нашої літератури».

Селяни, котрих К. Лемоньє змальовує у своїх романах і новелах, були йому знайомі з дитинства завдяки сільській родині та частим відвідуванням селянами його батька-адвоката. Ж.-К. Гюїсманс помилився, коли назвав К. Лемоньє «un homme qui avait longtemps vécu à la campagne», бо сам письменник проживав у місті. Після смерті батька 1869 р. він оселився в маєтку Бюрно на лівому березі Мози, у районі між Намюром і Дінаном. «Je connus pour la première fois la joie passionnée de me sentir en communion avec la terre», – написав К. Лемоньє у «*La Vie belge*»; саме це середовище спонукало його до написання «*Самця*».

Наступний роман «*Кліщі*» (1886), нагадує «*Жерміналь*» Е. Золя, хоча з'явився раніше од нього. Тут К. Лемоньє різко засуджує протиприродну деспотію заводу; тваринне начало в людині не ідеалізоване, як у романі «*Самець*», бо не є ознакою сильної природи, а навпаки, є рисою пригноблення вільної людини в індустріалізованому місті. У романі «*Кліщі*» К. Лемоньє еволюціонує до пантеїстичного руссоїзму: людська природа добра.

У 1883 р. кандидатуру К. Лемоньє висунули для отримання щоп'ятирічної бельгійської літературної премії, однак влада і академічні кола, побоюючись скандалу, вирішили не вручати її нікому. Виявляючи свій протест, молоді бельгійські письменники разом із Ж. Роденбахом присвоїли К. Лемоньє почесне звання «Маршала бельгійської літератури». У передмові до роману «*Закоханий*» Е. Пікар чітко окреслює місце К. Лемоньє у розвитку бельгійської літератури – «він працює для зведення величної споруди бельгійської літератури», цей письменник «підхопив естафету того сумного дня, коли смерть забрала Шарля де Костера». Щира

зацікавленість подальшою долею літератури дозволила йому стати «осередком цього розквіту».

Для романів К. Лемоньє характерна важка для читацького сприйняття мова викладу. Слід також зважати на особливості французької мови Бельгії. Французький дослідник Р. Труссон пояснює важкість мови для сучасного читача як «le mäsaque flamboyant», перевантаженої неологізмами того часу та рідковживаними словами. З іншого боку, М. Метерлінк захоплюється майстерним володінням К. Лемоньє дієслівними формами: «у царині дієслова він є пастухом, який провадить велику різноманітну отару покірну і злагоджену».

Уже з перших творів К.К. Лемоньє виявився його фламандський темперамент, особливий зв'язок з тим, що Ж.К. Гюїсманс називає «terroir» (з франц. місцевість). Він прагне виразити правду життя у всіх її аспектах засобом насиченості мови. Його натуралізм гармонійно поєднується з романтичним ліризмом. Слід зауважити, що натуралізм у Бельгії аж ніяк не був імітацією натуралізму французьких митців. Він мав свою глибоку традицію у фламандському мистецтві з його правдоподібним зображенням та особливою колористикою. Для фламандських митців не було характерним зображення глибинних почуттів людини, це були повсякденні реалії життя.

К. Лемоньє можна визнати одним із самобутніх учнів натуралістичної школи, в якого маємо «суміш реального з ідеальним». Його визначення натуралізму 1882 р. досить широке: «Натуралізм є не що інше як повернення до вивчення законів природи, її прямого спостереження, [...] точне поняття про рушійні сили, яким підкоряється людство», чи ще: «натуралізм можна підсумувати у вираженні правди через різні уми, темпераменти, свідомості» («Le naturalisme», «Gens de lettres» 15 лютого 1882). 1884 р. він відмовляється від «теоретичного мистецтва», що веде тільки до фотокопіювання життя. З великою повагою автор ставиться до Л. Кладеля, А. Доде, Ж. Барбе д'Оревільї, Е. Гонкура. Їхній вплив на творчість письменника доповнює натуралістичну доктрину Е. Золя, реалістичне бачення розчиняється подихом ідеалістичного. Занепокоєння і стильові пошуки К. Лемоньє відобразилися у романах «Самець» і «Кліщі», що позначають

відповідно початок і кінець суто натуралістичного періоду його творчості.

Проблема «природа і цивілізація» в концепції світосприйняття К. Лемоньє на прикладі роману «Самець». І. Ландо у своїй монографії виділяє три періоди у розвитку теми протиставлення «природа – цивілізація». Перший показує «примітивну» природу ще до її зіткнення з цивілізацією. Другий описує сучасну цивілізацію з її недоліками саме через відсторонення і заперечення природи. Третій період є синтезом попередніх: це ідеал цивілізації, що повернулася до природного стану. Важливо зауважити, що К. Лемоньє думає не про повернення до часів первісного суспільства, а про початок нового віку в постійному життєдайному контакті з природою. Романи «Адам і Єва», «У свіжому серці лісу» показують третій період такого протиставлення.

Своєрідність творчого методу письменника (натуралізм в поєднанні з натуризмом) спостерігаємо на прикладі роману «Самець», де вперше маємо започаткування тенденції, що стане провідною у пізній творчості К. Лемоньє. Свої теоретичні праці 1870-1884 рр. К. Лемоньє зібрав у збірник «Митці життя», де підкреслив своє завдання відстоювати мистецтво «раціональне, сучасне, натуристське». У трактуванні письменника натуристське зображення позначає відтворення життя, точність, достовірність відображення «з натури». Як бачимо це визначення повторює принципи реалістичного та натуралістичного мистецтва, але К. Лемоньє підкреслює значення Природи для мистецтва. Слід зазначити, що натуризм К. Лемоньє підрозуміває його пантеїзм. Бути собою означало для письменника залишатися вірним відображенню природного способу життя. У його літературній творчості спостерігаємо поступовий перехід від позицій натуралізму та реалізму до ліричного романтизму з елементами утопії. Натуризм є дуже точним терміном для позначення методу К. Лемоньє, тобто, сукупності тенденцій натуралізму, реалізму, романтизму з елементами пантеїзму та руссоїзму. Це зауважив і Верхарн: К. Лемоньє приваблював термін, що акцентував зображення з природи – «натуризм». Більшість романів

К. Лемоньє поєднують натуралізм, «деколи брутальний», з ліричною екзальтацією.

Перше творче десятиріччя автора завершується романом «Самець». Цей роман підкреслив самотність Лемоньє-письменника, і до того ж є яскравим прикладом натурастичного мистецтва. Твір вражає вмінням відтворити природу у її повноті, силі, життєдайності. Втіленням могутності природи виступає головний персонаж Кашапрес. Роман починається гімном природі: опис ранкового пробудження лісу. Такий зачин є правильною експозицією розповіді про людину, що є органічною часткою природи. Важливо зазначити, що опис побудований так, що переходить від однієї деталі пейзажу до іншої та завершується зображенням сну Кашапреса: складової цієї природної цілісності. Інший важливий момент відображення природного інстинкту чоловіка: спостерігаючи за селянкою Жерменою у Кашапресі пробуджується самець, що бачить сильну і здорову самку. Кохання проявляється як природний потяг, демонстрація інстинкту продовження роду. Його почуття до Жермени сильне і щире. Так само і Жермена захоплена його сексуальністю самця, що вирізняє його між слабкими та непривабливими сільськими хлопцями. З іншого боку, це також зображення пристрастей, інстинктів, природної поведінки Кашапреса, його «біологізму» як данина традиції натуралізму Е. Золя. К. Лемоньє проводить паралель між твариною-самцем і Кашапресом, аналізуючи природний потяг до розмноження і пошуку сексуального задоволення, що активізується навесні. Так само зовні Кашапрес відповідає традиційному зображенню «un beau mâle»; саме його сексуальність приваблює Жермену. Автор акцентує саме на зображенні пристрасті між чоловіком та жінкою, спровокованої весняним тваринним інстинктом. Роман «Самець» вражає талантом письменника-живописця, його вмінням сильно і відчутно передати красу природи. Роман переповнений поетичними описами лісу, його пробудження навесні, це пейзаж радості через прихід весни; ліричність природи відповідає природним почуттям персонажів, є супроводом їхньої пристрасті.

«Самець» є важливим документом життя фламандського села XIX ст. Слід відзначити, що селяни К. Лемоньє відрізняються від селян О. де Бальзака, Л. Кладеля та Ж. Санд. У зовнішньо привабливих персонажах Лемоньє вловлюємо схожість із полотнами фламандських митців, Брейгеля та Рубенса. У К. Лемоньє прослідковується традиція зображення народного фламандського типу. Як зазначає письменник, Рубенс сприяв пробудженню раси людей з «червоною кров'ю». Так само наявне традиційне фламандське свято кермес, що показує радість життя з великою кількістю натуралістичних деталей. Як приклад святковий обід.

У наративній структурі роману, у групуванні персонажів, у поділі простору спостерігаємо протиставлення: природа (ліс) – цивілізація (село). Наявний контраст: природне життя у лісі – регламентоване життя у суспільстві, виняткова особистість, бунтар – маса, Кашапрес – Жермена. Якщо головні персонажі схожі зовні, то внутрішньо відмінні: син природи («C'était un vrai fils de la terre») свободолюби вий Кашапрес протиставляється фермерці. Селяни показані через образ «маси» (батько Жермени, брати, сват Жермени Ейю та його сини). Кашапрес називається Юбер Орню. Автор навмисне не використовує його звичне ім'я, а підкреслює цим його відмінність від селян, пояснюючи: «переслідувачі викрикували Cache après!, що на місцевому діалекті значить «впіймай!». Кашапрес виріс у лісі: вбивати задля їжі стає для нього нормальним, задоволення від полювання зображене як вияв прадавнього людського інстинкту, лише поступово його браконьєрство стає соціальним явищем. Восьмий розділ роману представляє енциклопедію браконьєрства, що свідчить про проведену підготовчу роботу автора перед написанням «Самця»: спеціальна термінологія застосована для численних роз'яснень способів браконьєрства. Його образ контрастує з селянами: з могутнього самця не може вийти «порядний» селянин і господар. Він примітивний і обмежений, але у нього немає людських вад: дріб'язковості, хитрощів, розрахунку. Кашапрес своїм способом життя кидає виклик життю села, обмеженого законами, правилами, нормами поведінки. Його образ є прикладом романтичного бунтаря, це герой-одинак,

вигнанець з суспільства, яке його не сприймає. У романі відчутний вплив натуралізму: середовище формує персонажа.

Трагедія особистого життя (розлучення з дружиною) частково знайшла відображення у другій частині роману (Жермена невірна і підступна), бо перша частина, за висловом автора, розповідає про «l'heure de la jeunesse et de l'amour».

Безперечно, головним джерелом натхнення К. Лемоньє залишається його батьківщина, її природа. Уособленням могутньої природи стають персонажі роману – браконьєр Кашапрес і дочка фермера Жермен. На противагу селянам, Кашапрес, «jeune animal nourri des sèves de la terre», виступає бунтівником проти суспільних законів і табу. Саме тому за К. Лемоньє закріпилася слава відважного молодого письменника, який порушив спокій дрімаючої літературної Бельгії, як це зробив у свій час Е. Золя у Франції. «Вперше у Бельгії письменник наважився змалювати життя з грубої сторони; вперше країна взяла участь у літературному конфлікті. Це була перша битва і перші перемоги нашої літератури». Роман став значним явищем у літературі Бельгії ще у кін. XIX ст. З часу виходу роману та розголосу, ним спричиненого, К. Лемоньє почали називати у літературних колах «автор «Самця»».

До натуралістичних елементів роману належать звернення до проблеми інстинкту, вплив середовища, вплив спадковості, численні натуралістичні сцени, тваринна пристрасть героїв. Незважаючи на підпорядкування канонам натуралізму, ліризм та натуразм є панівними у творі.

К. Лемоньє визнає важливість життєвого досвіду для написання роману. Слід зауважити, що дитинство К. Лемоньє провів у сільській місцевості. Батько, будучи адвокатом, постійно спілкувався з селянами, котрих радо приймали у будинку. Також у перших книжках письменника («Осінні нариси» та ін.) звучить гімн природі. Після смерті батька в 25 років К. Лемоньє придбав маєток Бюрно на лівому березі Мози, у районі між Намюром і Дінаном, де прожив з 1869 р. до 1872 р., проводячи час як типовий сільський мешканець у роботі на фермі, прогулянках, полюванні. Саме це середовище спонукало його до написання «Самця». Персонаж Кашапрес з його грубістю, інстинктивною поведінкою, закоханий у ліс та

свободу – це сам К. Лемоньє. Перефразовуючи Г. Флобера, він міг би сказати: «Кашапрес – це я».

Роман не зацікавив французьких видавців, тому публікувався у 53 номерах бельгійської газети «Європа» з жовтня по грудень 1880 р. У окремо виданні 1881 р. знаходимо незначні відмінності, правки К. Лемоньє, що не змінили суттєво перший варіант тексту. Як того і очікував К. Лемоньє, саме вихід цього роману зробив його ім'я широко відомим, бо до того він був швидше літератором-початківцем.

Поява роману «Самець» спровокувала скандал у літературному середовищі Бельгії. Французький літературознавець Р. Труссон визначає специфіку твору як «натуралістичний вибух» (звернення до інстинкту, вплив середовища та спадковості, численні брутальні сцени, тваринне кохання, а разом з тим ліризм і романтичність). Невипадковою є присвята роману Ж. Барбе д'Оревіллі, який представляє «*le mélange de l' Idéal et du Réel*», саме це бачимо у романі «Самець». Це влучний вислів до ілюстрації творчого шляху, який обрав К. Лемоньє під впливом письменників-натуралістів, зокрема французького письменника Ж.-К. Гюїсманса та регіоналістів, зокрема Л. Кладеля. Схвальні відгуки написали Е. Золя, Е. Гонкур, Гі де Мопасан.

Натуризм К. Лемоньє став сплавом напрямів та дає численні інтерпретації сьогодні. «Самець» є не тільки оригінальним витвором уяви письменника, а й уособленням подальших тенденцій, що розвиватимуться у його творчості (закоханість у природу, «натуризм»). У романах «Адам і Єва» (1898), «У свіжому серці лісу» (1899), «Вітер у млинах» (1902), «Божий чоловік» (1903), «Право на щастя» (1904), «Як тече потічок» (1905), справжніх ліричних поемах, зберігаються реалістично-натуралістичні деталі, персонажі перебувають під впливом спадковості, але маємо яскраво виражену тенденцію натуризму, що йде від «Самця».

Влада землі над людиною в романах «Кінець буржуа» К. Лемоньє і «Земля» Е. Золя. У романі «Пані Люпар» (1888) К. Лемоньє зображує світ лицемірства; ця тема знаходить продовження у змалюванні занепаду сім'ї у романі «Кінець буржуа» (1892). Прослідковується тематична аналогія з циклом «Ругон-Маккари» Е. Золя; це також зразок

натуралістичного роману у спадщині К. Лемоньє (натуралістичний етап творчості припадає на 1890–1900 рр.).

Про роман «Кінець буржуа» не можна сказати, що це один з найкращих творів К. Лемоньє, що, як і «Кліщі», «Самець» і «Смерть», спричинилися до того, що їхнього автора справедливо визнали «бельгійським Е. Золя» (П. Едмон). Маємо специфічний вияв символіки землі, яка перегукується із романом Е. Золя «Земля». К. Лемоньє мав на меті зобразити зріст, але разом з тим і занепад сім'ї Расанфос (прізвище також є значущим: з франц. *гасе еп fosse* – рід в ямі). Своїм багатством вона завдячує землі, вірніше копальні вугілля «*Misère*» (з франц. «Злидні»). Саме тоді розпочинається процес занепаду сім'ї. Як людина, так і рід, будучи живим організмом, раніше чи пізніше гине. Безплідне потомство Расанфос порівнюється у романі з степом чи болотом.

Земля годує не тільки селян, а й шахтарів, дозволяючи проникати в її глибини, до її кістяка, але потім назавжди забирає їх, немов би із помсти за завдані рани. Не уникнув цієї долі Жан-Кретьєн V, засновник династії Расанфос. Його дружина Барба Расанфос очолила династію, старший син Жан-Елуа став банкіром, молодший Жан-Оноре – адвокатом. Так відбулося об'єднання трьох суспільних сил: права, фінансів і землеволодіння, на які опиралася могутність династії Расанфос.

У цьому романі К. Лемоньє бачимо таке ж негативне ставлення до селян, як і в О. де Бальзака та Е. Золя, хоча саме вони виступають головними персонажами його творів, особливо новел. Селяни приходять привітати хазяїна з нагоди одруження його дочки. Ці діти землі випромінюють силу і здоров'я, у той час, як сім'я Жана-Елуа неухильно прямує до виродження: син Реньє – горбань, його сестра Симона – божевільна, син Арнольд – гуляка і нероба, а дочка Жіслен одружується з Лавандомом, хоча сподівається дитини від іншого чоловіка.

Через двадцять чи тридцять років династія Расанфос зникне. Багатство, що прийшло з землі, туди повертається, забираючи життя людини. Жан-Елуа також передбачає кінець династії: нещастя почалися після весілля Жіслен: виплата відшкодування за смерть селянина під копитами коня

Арнольда, посаг Жіслен, на який її чоловік утримує коханку в місті, гроші, заборговані Реньє друзям-картярам. Йому видається, що його кличе щоб проковтнути бездонна прірва шахти «Misère». Так само земля забирає життя Фуана та Франсуази: значне символічне значення має сцена похорону.

Родоначальниця Барба залишилася працювати на землі, захищаючи її від грабунків та банкрутства. Вона дотримується думки, що потрібно було навчити дітей жити за законами їхніх предків на землі, тоді вони уникнули б нещастя виродження. Барба залишається у свої дев'яносто років символом могутності Расанфосів. Її силі та могутності можуть позаздрити онуки й онучки, які виросли в місті. Вона уособлює землю, що дала початок цій родині. Як і земля, Барба виснажилася, тому не буде нового урожаю, як і не буде нащадків роду Расанфос. Надра у романі символізують як серцевину життя (тіло жінки), так і серцевину смерті. Шлях із шахти назовні відтворює перехід від небуття до буття, продовження життя роду. Персонаж, що уособлює землю у романі «Земля» Е. Золя, сестра Фуана Гранд (з фр. Велика) близька за життєвою позицією до Барби. Вони уособлюють Землю-матір.

Реньє-горбань вважає, що прийшов час, коли навіть ім'я Расанфос пропаде, бо дівчата з цієї родини Сібілла та Жермена змінили його на інше прізвище, або не можуть народити дитину як Сірілла. Як і Жан Маккар з роману «Земля» Е. Золя, котрий не втягнений у боротьбу за землю, оскільки не є селянином та не зазнав її сильного впливу, Реньє-горбань також займає позицію стороннього спостерігача. Їхня функція у творах – констатувати одвічну залежність людини від землі.

Зустріч Реньє і його друзів з бідняком-шахтарем (le Pauvre) має у романі не лише важливе емоційне навантаження: ця сцена є ключовою для розуміння твору. К. Лемоньє протиставляє силу і фізичне здоров'я бідняка, що працює у надрах землі, та слабке здоров'я горбаня Реньє з багатой сім'ї Расанфос. Саме він втілює авторську позицію у романі про відірваність від життєдайної сили землі. Тема невичерпного багатства землі звучить паралельно із протиставленням мізерності людини та вічності землі, як і у Е. Золя.

У романі не знайдемо поетичних описів землі, які нагадували б нам роман «Земля» Е. Золя. Чи не єдиним є

пейзаж, який бачить Аделаїда Расанфос, дружина Жана-Елуа, прогулюючись у післяобідній час у маєтку з дочкою Жерменою. Картина справляє гнітюче враження на читача. Використання архаїчної лексики спричинило втрату правдивої краси опису землі.

Отже, земля у цьому романі К. Лемоньє (як і у романі Е. Золя) виступає як сутність існування героїв. Письменник глибоко проникає в первісну свідомість героя (його залежність від землі), заповнюючи таким чином лакуну, що існує в Е. Золя як натураліста. Близький до неоромантиків, К. Лемоньє засобами ліризму збагачує реалістичне зображення дійсності. Символ землі в його творчості не є наскрізним (як в Е. Золя), проте є суттєвим для реалістичного зображення життя бельгійської буржуазії кінця XIX ст., що, як вважав митець, відірвалася корінням від життєдайної землі. Водночас романи К. Лемоньє і Е. Золя виявляють і риси подібності. У творі бельгійського письменника, як і у французького романіста, акцентовано мотив влади землі над людиною. Тема невичерпності надр землі в романі «Кінець буржуа» сприяє символічному розумінню землі як вічного начала життя.

Закінчився час буржуа і для К. Лемоньє, на зміну прийде нова течія у його творчості. Тема землі буде переосмислена у руслі натуразму у наступних романах «Адам і Єва» та «У свіжому серці лісу».

Проблема конвенційної моралі суспільства і природного начала людини у романі «Закоханий» К. Лемоньє. Поряд із натуралістичними і соціальними тенденціями у творчості раннього періоду К. Лемоньє відкрив інший бік свого таланту – неоромантичний, першим виявом якого став роман-сповідь «Закоханий» (1897), що започаткував тему протиставлення природи цивілізації. Це розповідь героя про його минуле. Напівсиротою він зазнав у дитинстві суворого ставлення батьків і релігійних наставників, ворожих до будь-якого вияву природних почуттів. Він легко потрапляє до пастки молодої вдови, з котрою переживає гаму різноманітних почуттів – від щастя до каяття. Це кохання стає для нього прокляттям цілого життя.

Герой роману «Закоханий» звинувачує суспільство і церкву у втраченому житті: якщо б із дитинства його навчили

поважати своє тіло, його природні потреби, а не вважати це гріхом, тоді він зміг би бути щасливим. Конвенційна мораль придушила все природне і людське, теорія гріха не принесла щастя людині. Однак К. Лемоньє не виступає прихильником вільного від моралі суспільства, він лише звинувачує її протиприродність. Од – втілення фізичного кохання, кохання земного і природного, у творі вона часто порівнюється із землею. Щоб забути її і звільнитися від згубної пристрасті, герой їде в село, де спостерігає життя селян. Він заздрить їхньому вільному життю у злагоді з природою. Всі нещастя міського життя невідомі синам землі. Але життя йде своїм визначеним шляхом, і герой повертається до міста. Фізична пристрасть знову опановує його. Він не в силі опиратися чарам вдови.

«Закоханий» відкриває той період творчості К. Лемоньє, у якому знаходять вияв пантеїзм та «натуризм». Подальші романи ілюструють просту істину: щастя – це жити за законами природи. Письменник виходив з наступної тези: суспільство здійснює негативний вплив, а обов'язкова примусова праця веде до деградації людини, перешкоджаючи її свободі та праву на щастя. Звідси прагнення людини повернутися до первісної природи, до землі як запоруки життя.

Дослідник франкомовної бельгійської літератури К. Анжелет вважає, що називати К. Лемоньє тільки натуристом є спрощенням його творчого методу. Це своєрідний сплав натуралізму, неоромантичних тенденцій, натуризму.

Проблема «Природа» – «цивілізація» (роман «У свіжому серці лісу»). Роман «Закоханий» став початком трилогії, продовженням якої є романи «Адам і Єва» (1899) та «У свіжому серці лісу» (1900). Це широкі картини утопічного життя на лоні природи з алегоричними персонажами, описи нагадують вимріяні пейзажі нового «золотого віку».

У романі «У свіжому серці лісу» маємо розповідь про двох дітей, які живуть у лісі, як маленькі дикуни. Ці лісові Робінзони для забезпечення себе їжею навчаються хитрощам полювання, винаходять примітивні знаряддя для щоденної праці. Їхні пригоди гідні персонажів Д. Дефо: вони зустрічають «плем'я» мулярів, яке приймає їх і залучає до праці; старий пустельник навчає їх читати за альманахом; вони живуть разом із

лісорубами, а потім у рибальському селищі на березі моря. У тісному контакті з природою діти вирости сильними, здоровими і добрими. У свою чергу, вони народять дітей для такого ж життя. Хоча сюжетно твір нагадує «Робінзона Крузо», основна ідея, висловлена у творі – це «Еміль, або Про виховання» Ж. Ж. Руссо. Розповідь ведеться від імені персонажа Малого-Старого, але часто він вживає займенник «ми», розуміючи себе як єдине ціле з природою, лісом, землею. Символічне значення мають їхні імена – Фрілотта (Мерзлюха) і Пті-В'є (Малий-Старий). Фатум підштовхує дітей, які є втіленням чистоти і невинності, заглибитися у ліс, у подорож мрій, далеко від людей і міста, це ніби ініціація у світ чистоти, ідилії і щастя. Саме у лісі діти почувають себе безпечними, природа оберігає їх від усього злого, тоді як місто залишається небезпечним і підступним. Земля у романі ототожнюється з природою, вона виступає як жива істота, що захищає і допомагає протагоністам. Однак їх знову тягне до людей, вони приходять до лісорубів, які залишаючись у лісі чужинцями, не зуміли скористатися із плодів, які їм дає земля. Для лісорубів вони обидвоє залишилися підозрілими істотами, які покинули місто, щоб оселитися у лісі («se terrer» – дослівно «сховатися під землею»). Персонажі твору знову повертаються до природи, минаючи гарне і дике озеро, що допомагає їм відкрити нове почуття – пристрасне кохання. Земля також переживає навесні пору кохання, щоб восени обдарувати людей своїми щедрими плодами. Тому і в Іюль народиться син. Зустріч з пустельником Жаном, якого називають «Батьком», символізує пізнання життєвого досвіду. Роман закінчується патетичним епілогом: персонаж виходить на берез моря, щоб заснувати з рибалками нове суспільство за законами природи.

Якщо філософська ідея цього твору може видатися спрощеною і заплутаною, то її втілення, створення виняткового мікроклімату, поетика першого подиву роблять із роману захоплюючу розповідь, сповнену дивною первісною красою. Експресія вислову переважає над дидактичними розмірковуваннями, а чуттєвість оповіді зберігається до кінця твору. Людина і природа єдині; життя людини – це життя природи, як життя неба, сонця, води, землі. Праця, біологічні моменти інтерпретуються письменником космогонічно.

Щоденне життя людини є повторенням космічних дійств, хай і своєрідно трактованих, проте цей дійовий повтор створив обрядовість, збережену у циклі сільськогосподарських робіт.

У романах останнього періоду творчості К. Лемоньє змальовує постаті людей на лоні природи, які живуть у згоді з природою. Так письменник розуміє рай у сучасному світі. Пошук раю і нової справедливості продовжується й у творах «Вітер у млинах» (1901) та «Право на щастя» (1904). Романи «Божий чоловік», «Вітер у млинах» заслуговують уваги насамперед своїми сценами-замальовками сільського життя та оригінальними персонажами.

Висновки. Світогляду К. Лемоньє притаманне розуміння землі як «життєвої основи Всесвіту». Конотації головного концепту в його романах – матері-землі є напрочуд різними, вони увібрали в себе символічну опозицію початку та завершення життя, що виявляється в категоріях образу, символу, мотиву тощо. Символіка землі у прозі К. Лемоньє засвідчує взаємодію натуралізму й натуризму.

К. Лемоньє вважав, що людина – органічна частка Всесвіту. В антиномії «природа – цивілізація» він надає перевагу природі, бо вона є втіленням краси, досконалості, джерелом радості й життя. Цивілізація, на думку письменника, не сприяє вдосконаленню здібностей людини й покращенню буття загалом. Природа у прозі бельгійського романіста присутня не тільки у пейзажних замальовках. Це один із ключових концептів його художнього мислення: природу К. Лемоньє розглядає як основу для побудови майбутнього ідеального суспільства.

Поряд із натуралістичною тенденцією в творчості К. Лемоньє формувалися й елементи натуризму та неоромантизму. Це підтверджує синтез різних художніх напрямів у літературному процесі кінця XIX – початку XX століть.

Образ жінки постає як утілення фізичного кохання, кохання земного і природного, вона порівнюється із землею, бо також несе у собі родючість.

Заперечуючи конвенційну мораль, К. Лемоньє пропонує повернення до первісної сили землі як шлях розв'язання конфлікту людини із суспільством.

Простежується динаміка символічного образу землі в творчості К. Лемоньє: земля набуває всезагального значення як нескінченне буття у вічності, особливо у романах останнього періоду.

Місце письменника у добі, його значення. Письменник не обмежується регіоналізмом, про це свідчить його творчий доробок, хоча з великою любов'ю описує рідну країну. Вже з роману «Самець» у творчості К. Лемоньє простежується тенденція наближення людини до природи. Таку концепцію Ж. Ванвелькенхюзен називає натуразмом: «Цей натуразм, схрещений з натуралізмом, повинен стати його найоригінальнішим виявом».

К. Лемоньє проникає в первісну свідомість селянина, заповнюючи таким чином лакуну, що існує в Е. Золя. Спадкоємець романтиків, К. Лемоньє під впливом ліризму деколи деформує реальність. Однак, якщо К. Лемоньє залишився «натуристичним» письменником, у Е. Золя виявився талант строгого теоретика і послідовника ідей натуралізму. Враження величі у французького письменника виникає з контрастів, численних повторів, навмисного перебільшення деталей. Для К. Лемоньє – це швидше екзальтація життєвих сил природи; романи бельгійського письменника дихають чистим повітрям, наповненим здоров'ям і вірою в самоствердження людини на землі. К. Лемоньє можна визнати одним із самотутніх учнів натуралістичної школи Е. Золя.

Персонажі письменника «народилися» у час ідей натуралізму, міцно вкоріненого у пантеїзм бельгійського письменника. Концепція натуралізму накладається на пантеїстичне світосприйняття К. Лемоньє. Для К. Лемоньє природа – це школа життя і мистецтва творити. Особливе ставлення до неї визначає світогляд письменника. Його персонажі не тільки поділяють почуття автора, вони живуть в єдності з природою: між ними існує містичний зв'язок взаємопроникнення. Людина – частка Всесвіту, його необхідний елемент, але у пантеїстичній концепції світу вона не має переваги над іншими істотами. Все, що існує в природі, створене Богом. Людина – не вершина творіння, а рівна серед

рівних. Вона є малою краплиною в могутньому потоці творіння, однак необхідною для того, щоб створити цілість.

Творчий метод К. Лемоньє ідеально ілюструє визначення літературного твору, яке дав Ж. Дюбуа – «с'est la nature vue à travers un tempérament». Оригінальність романістичної творчості письменника полягає у використанні натуралізму та натуразму у їхньому специфічному поєднанні. Поряд з детальним спостереженням і документацією маємо героїзацію персонажів, міфологізацію простору. Автор не дотримується нейтральної об'єктивності Е. Золя, захоплюється своїми героями, природою і рідною землею. Таку особливість бельгійського натуралізму чітко підмітив сучасний бельгійський літературознавець М. Кагебер: «Français, mais Belge».

Запитання і завдання

З'ясуйте значення творчості К. Лемоньє у контексті світової літератури.

Чи можна стверджувати, що «Кашапрес – це Я (К. Лемоньє)» (за романом «Самець»).

Розкажіть про еволюцію творчого методу у романах К. Лемоньє.

Які періоди виділяють у творчості К. Лемоньє?

Поясніть проблему «природа – цивілізація» у романах К. Лемоньє.

Порівняйте роман Е. Золя «Земля» і роман К. Лемоньє «Кінець буржуа».

Проаналізуйте особливості натуразму К. Лемоньє.

Література

Андреев Л.Г. 100 лет бельгийской литературы. Москва: Изд. Московского унив., 1967. 183 с.

Кушнір І. Символіка землі в руслі натюрізму К. Лемоньє (роман «У свіжому серці лісу»). *Вісник Львівського національного університету. Серія іноз. мови*. Вип. 13. Львів: ЛНУ ім. Ів.Франка, 2006. С. 244–253.

Кушнір І. Роман «Самець» К. Лемоньє як перший вияв натуразму письменника. *"Studia methodologica"*. Тернопіль, 2014. № 37. С. 6–14.

Кушнір І. Трансформація натуралізму в творчості К. Лемоньє. *Від бароко до постмодернізму. Зб. наук праць.* Випуск XV. Дніпропетровськ: Вид-во ДНУ, 2011. С.86-93.

Vanwelkenhuysen G. Histoire d'un livre. *Un M^e*, de C.Lemonnier. Bruxelles, 1961. 160 p.

Vanwelkenhuysen G. L'influence du naturalisme français en Belgique de 1875 à 1900. Bruxelles: La Renaissance du livre, 1930. 330 p.

Woodbridge B.M. Le Roman belge contemporain. Bruxelles: La Renaissance du livre, 1930. 90 p.

Франкомовна література Швейцарії

Шарль-Фердінанд Рамюз

Кушнір І. Б. (Львів)



Ш.-Ф. Рамюз (1878 – 1947) – один з найвідоміших представників франкомовної літератури Швейцарії. Романи автора є виявом глибокої любові митця до своєї батьківщини, втіленням розуміння землі як загальнолюдського першообразу. Своєю творчістю письменник сприяв подоланню провінційної замкненості швейцарської франкомовної літератури. Образ селянина у Ш.-Ф. Рамюза набуває узагальненого значення людини, що зберегла зв'язок із своєю батьківщиною. Образ автора у творчості Ш.-Ф. Рамюза увиразнюється через національну самоідентифікацію, зв'язок з рідною землею, традиціями і способом життя співвітчизників. У пошуках подібності мікрокосмосу кантону Во та цілого Всесвіту, автор відроджує в собі риси «вічного селянина». У такий спосіб Ш.-Ф. Рамюз допомагає віднайти сенс життя своїм співвітчизникам. Завдяки простоті й наївності вони, на думку митця, сягають розуміння таємниці Життя. Об'єктом зображення письменника не є винятково життя співвітчизників, а й розмаїття світу загалом, що відповідало романним стратегіям кінця XIX – початку XX століть.

Образ селянина є частиною рамюзівської «моделі життя», складовою авторського міфу «золотого віку». Звідси й особливе ставлення автора до селянина, який, на думку митця, протягом століть зберігає онтологічний зв'язок із землею, надзвичайну любов до своєї «petit pays» (малої батьківщини), що є омріяним Едемом для багатьох героїв Ш.-Ф. Рамюза. У зв'язку з цим письменник на сторінках своїх романів висловлює протест проти буденності життя міщан, сірості пересічної людини-комахи. Він звертається до минулого, прагнучи увиразнити теперішнє, яке повинно відродити традиції й цінності минулого, що залишилися вічними в часі та просторі. Серед франкомовних швейцарських письменників Ш.-Ф. Рамюз вирізняється оригінальною художньою концепцією, і одночасно схожий на них у розробці тих самих тем, яким він надає напрочуд широкого розмаху і нового звучання. Відтак, спадщину митця можна порівнювати з доробком видатних німецькомовних швейцарських письменників – Ж. Готтгельфа, Г. Келлера, К. Шпітлера.

Письменник народився у Лозанні 1878 року: «Je ne suis pas fils de paysans. Je suis né à la ville, j'ai été élevé à la ville» [34, с. 766]. Батько був комерсантом, а зв'язок з водуазькою землею йшов від дідів-селян – Рамюз і Давель. У спогадах про дитинство і в есеях («Відкриття світу», «Збір винограду», «Запитання») письменник згадує, як брав участь у польових роботах. Вже під час навчання на правничому, а згодом на філологічному факультеті він ставить собі таке запитання: «Що зробив би Есхіл, якщо б він народився 1878 року деś у Во, на моїй батьківщині? Написав би він «Персів»?» – І відповідає: «Я покажу на сцені селян. Саме вони збереглися у чистому природному стані, оточені небом, полями, лісами» (Щоденник, квітень 1904). Отже, селяни у творах Ш.-Ф. Рамюза – це королі в театрі Расіна.

Ш.-Ф. Рамюз отримав звання ліценціата з гуманітарних наук та працював викладачем у коледжі Обон у своєму кантоні. Однак від мріяв стати письменником, тому 1902 р. прибув у Париж, де працював над дисертацією про Моріса де Герена, швейцарського франкомовного письменника. (На жаль, він її не завершив). Зауважимо, що М. де Герен і Ф. Р. де Шатобріан відчутно вплинули на стиль його поем у прозі (збірка «Глиняні

пенати» (1904)). У 1905 р. опубліковано роман «Аліна», а згодом – «Обставини життя» (1907), «Переслідуваний Жан-Люк» (1909), «Еме Паш, водуазький художник» (1911), «Життя Самуеля Беле» (1913). Ці твори про життя героя, який подолав низку випробувань, проте залишився самотнім. Перші романи об'єднані думкою про те, що сенс життя людини – у підкоренні своїй долі. Всі вони написані в у руслі реалізму, що, як вважає А. Бертольд, багато в чому нагадує російський реалізм та, зокрема, близький до реалізму флоберівського типу.

Шість років у Парижі та Лозанні – час стильових пошуків Ш.-Ф. Рамюза. Досконалість він сягне у творах 20 – 30-х рр. Кожен роман чи есе свічать про жанровий синкретизм творчості. Джерелом натхнення завжди є рідна земля, батьківський дім, співвітчизники. Перебування у столиці Франції було визначальним: саме там Ш.-Ф. Рамюз навчився бути водуазцем. 1914 р. Ш.-Ф. Рамюз повертається на батьківщину, на берег озера Леман. Тоді ж письменник разом із Е. Жінаром та П. Будрі заснував журнал «*Les Cahiers Vaudois*». Перший номер видання став своєрідним маніфестом його єднання з природою та своєю батьківщиною. У «*Les Cahiers Vaudois*» побачили світ рамюзові есеї «Причини буття», «Весна у розквіті», «Прощання з багатьма персонажами». Це своєрідне прощання Ш.-Ф. Рамюза з попереднім етапом життя, «une mort à ce qu'on était». Поетичне кредо письменника відображене в есеї того часу «Прихід поета».

Відокремившись від зовнішнього світу у маєтку «Чайка», він написав романи «Царство Злого Духа», «Одужання від хвороби», «Знаки поміж нас», «Небесна земля», «Присутність смерті», що свідчать про творчі пошуки письменника та його звернення до містичного світосприйняття. З 1925 р. ці романи, чи радше поеми, описують кантони Валезан (домінує епічне начало) чи Во (домінує ліричне начало). У них автор розмірковує, коментує, пояснює свою позицію. Це був перехідний період у творчості Ш.-Ф. Рамюза.

У кінці 20-х – на початку 30-х років Ш.-Ф. Рамюз сягає зрілості у романах «Краса на землі» (1927), «Адам і Єва» (1932), «Дерборанс» (1934), «Савойський хлопець» (1936). Персонажі цих творів є втіленням міфічного розуміння людини.

Журнал «*Les Cahiers Vaudois*», де друкувалися твори Ш.-Ф. Рамюза – підсумок раннього етапу творчості, свідчення любові до рідної провінції В особі Ш.-Ф. Рамюза побачили творця нового роману, який відмовився від «мальовничо-фольклорного» опису життя Швейцарії у традиції письменників-регіоналістів, а заглибився у проблеми сільського життя. Період 1940 – 1947 р.р. (рік смерті письменника у Лозанні) – надзвичайно важкий для Ш.-Ф. Рамюза з гіперчутливістю письменника, людини, громадянина до війни як глобального лиха. Надією та розрадою стає для нього його внук – «Monsieur Поль». Проте він активно виступає у своїх есеях проти фашизму як втілення зла у світі.

Ш.-Ф. Рамюз важко пережив невдачу 1907 року, коли його кандидатуру висунули на отримання Гонкурівської премії, що могло б стати для нього визнанням здобутків творчості не тільки на рівні Швейцарії, а й Європи.

Рустичний роман Ш.-Ф. Рамюза та етнообраз селянина. Романи Ш.-Ф. Рамюза – своєрідний маніфест любові до своєї «petit pays» Ш.-Ф. Рамюз – швейцарець із франкомовного кантону Во. На нашу думку, Ш.-Ф. Рамюз не є митцем регіональним, як це стверджують деякі критики. Його позиція відрізняється від позиції французького регіоналіста Ф. Містраля, співця краси Провансу та аматора фольклору. Його не цікавить національний одяг, звичаї і місцева говірка як фольклорно-мальовничий елемент. Твори Ш.-Ф. Рамюза не є тільки ілюстрацією особливостей побуту та традицій мешканців франкомовної Швейцарії. У кожному водуазці письменник шукає «вічного селянина», тобто просту людину, яка зберегла глибоку віру і зв'язок з рідною землею. «Le particulier ne peut être pour nous qu'un point de départ. On ne va au particulier que par amour du général et pour y atteindre plus sûrement. On ne va au particulier que par crainte de l'abstraction». Тисячі читачів, які ніколи не бачили озера Леман, упізнають себе в персонажах Ш.-Ф. Рамюза і навчаться любити свою малу батьківщину.

Французький дослідник П. Вернуа говорить про рустичний роман як еволюцію і важливий етап у розвитку жанру сільського роману, починаючи від традиції Ж. Санд, яка зобразила селянина у традиції романтизму XIX ст. Земля в усіх

її виявах описана у творах швейцарського письменника надзвичайно лірично. Рустичний роман у творчій спадщині Ш.-Ф. Рамюза сягнув вершин метафізичної епопеї і демонструє вічний міф зіткнення людини і світу.

Творчість Ш.-Ф. Рамюза – це «сільське життя» зі своїми таємницями та прихованим символізмом. Персонажі шукають істину на вищому метафізичному рівні. Особливістю таких романів є те, що герої не хочуть інтегруватися в існуючу систему, бо вона не задовольняє їхню потребу у збереженні самоідентичності. П. Вернуа пов'язує розквіт рустичного роману саме у творчості письменника, що є, на думку вченого, кульмінацією розвитку цього різновиду роману. Роман Ш.-Ф. Рамюза сягнув вершин метафізичної епопеї, ставши своєрідним втіленням драматичного міфу про зіткнення людини і світу.

У рустичному романі Ш.-Ф. Рамюза основоположним є архетипний символ землі, навколо якого сконцентрована проблематика роману, індивідуально-авторська специфіка формування образної системи залежить від цього архетипного символу. Він дозволяє простежити національну ідентичність зображуваних персонажів (через усвідомлення національної приналежності). Як літературний етнообраз він виявляє національну специфіку художньої літератури Швейцарії. На думку Ш.-Ф. Рамюза, «іншість» у швейцарській традиції повинна бути асимільована чи виключена. порушується проблема самоідентичності, яка концентрується на збереженні «свого», його захисті від впливу «іншого», формуванні у взаємодії з «іншим» (не потрапляючи в повну залежність, що може призвести до втрати самотності).

У романах першого реалістичного типу домінує зв'язок людини та її малої батьківщини («*Самуель Беле*», «*Еме Паш, водуазький художник*», «*Обставини життя*»). Складовою романів є концепт подорожі персонажа. «*Re-naissance*» (відродження) для Ш.-Ф. Рамюза: народитися (чи відродитися), на думку митця, означає віднайти своє коріння, щоб інтегруватися в Першопричину, наблизитися до витоків. Саме повернення до рідної землі відновлює талант головного героя твору «*Еме Паш, водуазький художник*». Роздвоєння Еме, його несхожість на інших членів сім'ї, є умовою «*re-connaissance*»

(віднайдення себе) для «*ressemblance*» (схожості) та ідентифікації з Богом. Сутність життя персонажів «*d'ici*» (тут) і «*de l'ailleurs*» (там) увиразнюють мотиви «*du Môme*» (Свого) і «*de l'Autre*» (Іншого), на яких ґрунтується рамюзівське бачення світу і поміж якими немає нездоланної межі. Перехід між ними засвідчує, що герой «інший свій» на рідній землі, його «малій батьківщині». Умовний перетин кордону символізує роздвоєння свідомості і буття героя. Рамюзівський персонаж подорожує не задля задоволення, а тому, що не може діяти інакше. Він їде з наміром повернутись, щоб таким чином зрозуміти і віднайти себе. Доведено, що роман «*Еме Паш, водуазький художник*» втілює міфологічну модель повернення («*de l'aller et du retour*»).

У романах другого містичного типу наявна Природа (чи Гора) як незбагненна сила, що керує долею людини. Ці романи мають трагічне закінчення. У творах простежується рух від окремого до всезагального. Із гірським локусом у прозі Ш.-Ф. Рамюза пов'язані поняття вічне, недоторкане, глибинно-національне.

З 1925 р. рустичний роман Ш.-Ф. Рамюза набув епічного розмаху, збагатився на містичні елементи. Письменник ретельно змальовує природні явища, що несуть загрозу людині, наприклад, нерівний двобій між Людиною і Горою (трансформація проблеми Людина – Земля). Автор протиставляє у романі «*Великий страх у горах*» не тільки людину і природу, яку втілює Гора, а й дві генерації селян, відмінність їхнього світосприйняття: прадавнє архетипне мислення схиляється перед Природою, а нове прогресивне відкидає патріархальний спосіб буття села і виступає проти Природи, за що і несе покарання. Роман «*Великий страх у горах*» ставить важливе питання про місце селян у світі. Гірське селище – своєрідний оберіг традиційного патріархального життя. Звідси прославлення «вічного селянина», що знаходить прихисток у далеких горах від нищівного впливу «культури» міста. Роман має розгалужений конфлікт, що розгортається в різних напрямках (вертикально – діти та їхні батьки: проблема цінностей; горизонтально – стосунки між закоханими: трагічне кохання Жозефа і Вікторіни). Жозеф показаний як еволюціонуючий персонаж: від подорожі-матеріальної –

пошуку золота – до подорожі-духовної – визволення духу через символічний перетин гори.

Специфічна модифікація проблеми «свій – чужий» (роман Ш.-Ф. Рамюза «Обставини життя»). Роман «Обставини життя» (1907) нагадує роман Г. Флобера «Пані Боварі», але дія відбувається в Обоні, маленькому містечку в кантоні Во, де Ш.-Ф. Рамюз у 1901–1902 р.р. працював викладачем коледжу. Потім Ш.-Ф. Рамюз переїжджає до Парижа, то Обон ніби «перемістився» у XIV округ французької столиці. «Краще видно Швейцарію з Парижа», – часто повторював Ш.-Ф. Рамюз. Це твір про повсякденність малого містечка, його провінційну нудьгу. Тема цього роману – зображення буржуазного життя, яке є втіленням посередності. Буржуа для Ш.-Ф. Рамюза – людина, яка позбавлена оригінальності, яка думає і діє згідно з конвенційною мораллю. Те, що більшість вважає спокійним життям, Ш.-Ф. Рамюз визначає як смерть думки, а, отже, і людини. Роман розпочинається із знайомства з головним персонажем, нотаріусом Емілем Маньна, і середовищем, яке поступово вимальовується навколо нього і буде супровідним фоном упродовж усієї розповіді. Ще з першого розділу Ш.-Ф. Рамюз заявляє про свою присутність висловом «chez nous» (франц. – у нас), наголошуючи, що він є невід'ємною часткою водуазького суспільства, де живуть і його герої. Це «chez nous» виявляє намір письменника розповісти про свій край. Друга частина роману знайомить читача з географією та історією кантону Во, містить докладний опис Лозанни. Персонажі твору є звичайними людьми: тридцятип'ятирічний нотаріус Еміль Маньна, вдова Бюфе, її квола і негарна двадцятивосьмирічна дочка Елен та ще декілька епізодичних персонажів. Містечко Арсан живе тихим спокійним життям. Ш.-Ф. Рамюз змальовує суспільство, якому загрожує модернізація і новизна. Еміль одружується з Елен, живе у тещі Бюфе, ходить регулярно до контори, і його життя могло б так тривати і далі, але у його житті з'являється Фріда, що приїхала працювати на місце старої служниці. Після смерті дружини Еміль ще довго опирається кохання до Фріди. Слабохарактерний і нерішучий, він врешті зважується прийти до її спальні. Так Еміль став її коханцем, а потім чоловіком.

Вона змусила його покинути Арсан і переїхати до Лозанни, де вирує міське життя. Однак там нотаріальна контора Еміля занепала, невдалі інвестиції у безперспективний завод його зруйнували, і Фріда з дитиною покидає його задля багатшого чоловіка.

Події «*Обставин життя*» навмисне «обставинні» і часом анекдотичні (нагадують історії про наївного чоловіка, котрого зраджує дружина), але з простих обставин вони стануть тими елементами, що призведуть до розпаду і загибелі традиційного суспільства у романах Ш.-Ф. Рамюза. У стабільне традиційне суспільство вносить розлад «екзогенний (геол. зовнішній) елемент». Дослідник В.В. Орехов вводить поняття «імітації погляду чужинця», тобто, коли письменник вводить у твір персонажів інших національностей та висловлюється від їхнього імені. У романі «*Обставини життя*» ним є Фріда, що приїжджає з «швейцарської Німеччини»: вона є дочкою начальника вокзалу з містечка Оесінген у швейцарському німецькомовному кантоні Сольур. Саме Фріда вносить подих нового, сучасного, прогресивного, того, що мадам Бюфе називає «*désordre*» (франц. – безлад). Це й зумовлює занепад звичного провінційного життя. У традиції рамюзівського роману всі елементи, що сприяють розкладу суспільства, є екзогенними, чужими, зовнішніми щодо маленького ретроградного і закритого для «чужинців» суспільства Арсана.

Відомо, що для написання роману «*Пані Боварі*» Г. Флобер використав реальну подію: повідомлення у газеті про самогубство дружини військового лікаря Деламара, котра була жінкою легкої поведінки. Ніщо не дає підстави думати, що Ш.-Ф. Рамюз взяв за основу для сюжету подію з реального життя чи запозичив структуру розвитку сюжету в «*Пані Боварі*» Г. Флобера. Проте сюжетна лінія загалом подібна в обох творах: слабохарактерний і посередній чоловік одружується з жінкою, яку він не кохає і яка швидко помирає: вдівець одружується вдруге з егоїстичною кокеткою, амбіційною і простакуватою, що стає причиною його розорення та покидає його. Героїнею роману Г. Флобера є Емма, і її доля різниться від долі Еміля. Роман «*Пані Боварі*» насичений подіями, яскравий, тоді як роман Ш.-Ф. Рамюза характеризується строгістю форми і тьмяними відтінками. Г. Флобер вводить паралельні сюжетні

лінії, а Ш.-Ф. Рамюз обмежується однією розповіддю про життя звичайного чоловіка упродовж декількох років. Г. Флобер створив типи, тобто його персонажі є втіленням крайнощів посередніх людей, героїв Ш.-Ф. Рамюза ніщо не вирізняє з натовпу. Персонажі Г. Флобера складні, з різнобічними інтересами, вони замислюються над життям і своїми вчинками, свідомі своїх почуттів; все, що вони відчують, є експліцитним. Емма і Леон виросли на романтичних творах, вони живуть в уявному світі романів. Порівняння, метафори, довгі гармонійні фрази Флобера відповідають почуттям героїв. Персонажі Ш.-Ф. Рамюза, навпаки, мислять приземлено, вони зовсім не цікавляться мистецтвом та літературою. Все, що їх цікавить у світі, має винятково практичне значення, тому й історія *«Обставини життя»* є прозаїчною, позбавленою «романтики» *«Пані Боварі»*. Персонажі Г. Флобера бачать у буденному житті обстановці красу уявну, а герої Ш.-Ф. Рамюза не естетизують навколишній світ. Автор *«Обставин життя»* описує село, вокзал, кухню, тобто, речі буденні та «непоетичні» на думку Емми Боварі.

Використовуючи мову як матеріал, Ш.-Ф. Рамюз експериментує з реченнями: вони стають максимально влучними. Позбавлена зайвих деталей, фраза митця стає коротшою, ритм розбиває, а не зв'язує текст у ціле. Завдання стилю Ш.-Ф. Рамюза – через удавану «бідність та незграбність» фрази виявити «примітивний» рух думки героїв. Для *«Обставин життя»* характерний «еліптичний стиль», часом важкий для сприйняття.

Не тільки Фріда є «чужинним елементом» на цій землі, Еміль відчувається чужинцем у Лозанні та в сусідньому кантоні. Гордість за свою батьківщину переповнює Фріду, коли вона споглядає знайомі пейзажі через вікно поїзда: «*Tu sais, c'est mon pays, ici*». Відірваність від свого коріння не приносить людині щастя – цю думку письменник розвиває і в інших романах. Починаючи з *«Обставин життя»*, тема «чужинного елементу» розвивається до міфу. Герой роману *«Еме Паш, водуазький художник»* (1911) повертається додому, туди, де його коріння, щоб «*rester le même*». Самуель Беле (*«Життя Самуеля Беле»* (1913)) також повертається «до витоків».

«Обставини» Ш.-Ф. Рамюза живуть і в інших його творах. У **«Поділі рас»** (1920) – «інша Фріда», також висока, гарна, сильна, «німецька» кокетка спричиняє катастрофу – смерть та пожежу у селищі. Ця тема розпочинається зі сцени, коли Еміль, Фріда та їхні друзі їдуть до Курсаля. Танцівниця на канаті міс Дейзі, легка, як метелик, нагадує істоту з іншого світу. У романі **«Ярмаркові циркачі»** (1928) така танцівниця різко вирізняється з-поміж мешканців кантону. У **«Савойському хлопці»** (1936) це істота трансцендентна, вона – то музика і чистота, «un être suspendu dans rien», котра змогла відірватися від землі. Так започатковується мотив «зовнішнього елементу», ним є танцівниця, що не належить до світу провінції. На думку літературознавця Ж.-М. Піянка, Ш.-Ф. Рамюз розвиває і розширює цей мотив, виробляючи міф «розпилювання», «розпаду» (франц. – *effritement, effilochement*) традиційного суспільства, часткою котрого був він сам. У **«Красі на землі»** (1927) – таким «чужинним елементом» є кубинка, яка приїжджає у село після смерті батька, водуазького емігранта, заворожує усіх чоловіків своєю вродою і навіть провокує замах на рибалку Россі, насильство, пожежу. Мешканці Во є героями Ш.-Ф. Рамюза, вони зберегли тривкий зв'язок із землею. Примирення з рідною землею залишається головною умовою віднайдення своєї «самості» для героїв Ш.-Ф. Рамюза.

Отже, в **«Обставинах життя»**, як і у **«Красі на землі»**, мотив «чужого» стає елементом структури, що висвітлює еволюцію суспільства; обставини стають міфом, що пояснює, як коріння соціальної верстви загниває та трансформуються у різому – систему маленьких корінчиків, що швидко розмножуються, але більше не мають центру. Гармонія між людиною та її батьківщиною існує з прадавніх часів, «чужинець» не може там прижитися. Він спричиняє розклад патріархальних відносин, вносячи щось нове, незрозуміле, навіть вороже для закритого світу рамюзівської провінції. Обидва романи спонукають читача до відкриття містичного зв'язку «земля – людина».

Символ землі як «малої батьківщини» (роман Ш.-Ф. Рамюза «Еме Паш, водуазький художник»). Роман **«Еме Паш, водуазький художник»** є одним з найвизначніших творів Ш.-Ф. Рамюза, у ньому чимало

автобіографічного. Він задумав написати роман у 1905 р., перебуваючи тоді у Парижі. Покинувши рідний франкомовний швейцарський кантон Во, письменник у кожній фразі «*Еме Паша*» повертається додому. Ця книга є важливим етапом у становленні франкомовної літератури Швейцарії загалом. Ш.-Ф. Рамюз, як Г. Келлер у «*Зеленому Генріху*», вибрав долю художника, ілюструючи життя митця. «*Еме Паш, водуазький художник*» – ключовий твір для розуміння творчості Ш.-Ф. Рамюза. Тут уперше у творчості письменника визначається зв'язок між романською Швейцарією та Парижем як відношення «загальне – часткове», що є основою рамюзівської естетики.

Париж видається Ш.-Ф. Рамюзу ідеальним трампліном для омріяної кар'єри письменника, проте ностальгія за батьківщиною відчутна у кожному рядку його «Щоденників» (1941, 1945, 1947 р. р.). Він повернеться до Швейцарії тільки через дванадцять років у 1914 році. Саме так з'являється задум написати роман про митця-художника, який увібрав би його власні переживання. «*Еме Паш, водуазький художник*» разом з «*Причинами буття*», що входять до перших «*Водуазьких зошитів*», та «*Прощання з багатьма персонажами*» (1914) – підсумок роздумів на цю тему, доповнений есеями «*Приклад Сезанна*» (1914). Як і автор роману, Еме Паш змушений проживати у Парижі, щоб удосконалити свою майстерність художника. Але саме на батьківщині, а не у великому місті художник відкриває автентичне коріння людського й універсального.

Реалістичні за способом аналізу психології персонажа, за описом його адаптації до зовнішнього світу та реакцій на зовнішні події романи «*Еме Паш, водуазький художник*» і «*Самуель Беле*» містять також метафізичний елемент. Людина знаходить свою самість в ідентифікації зі світом, котрий Ш.-Ф. Рамюз називає Богом. Ця ідея Бога відіграє значну роль у його концепції мистецтва. Вихований у протестантському дусі, письменник, проте, не розглядає Біблію як священний текст, не має трагічного бачення Ніцше («Бог помер»), він радше намагається примирити свій атеїзм з необхідністю існування Абсолютного, на думку М. Ніко. Якщо художник Еме Паш намалює картину, що відтворює одночасно зовнішній світ

і його самого, тоді він ідентифікує себе з «тотальною свідомістю», досягне Бога. Мандрівнику Самюелю Беле достатньо прислухатися до свого інстинкту і погодитися зі своїм становищем у світі. Самому Ш.-Ф. Рамюзу потрібно підкоритись «jusqu'au bout à sa nature intérieure» і зображати свою батьківщину такою, якою вона є, щоб через творчість досягнути Абсолютного.

«Малу батьківщину» уособлює образ матері художника, що поданий у трагічному аспекті. У «рамюзівській сім'ї» стосунки між її членами зображені по-вертикалі (дитина – батьки) чи по-горизонталі – через зв'язок двох закоханих. У романі «Еме Паш, водуазький художник» чітко простежується головний зв'язок роману Еме – мати, що і є організуючим стержнем твору. Якщо герой не вбиває свою матір, яку надзвичайно любить, у прямому розумінні, то опосередковано спричиняє її смерть, віддавши перевагу життю у Парижі. Далеко від рідної землі Еме знайде потрібне «художнє бачення», що допоможе виразити мову свого народу (франц. «le langage de sa race»). Покинута сином, що по-своєму любить її, мати поступово гине з туги, а він у той час через низку випробувань досягає творчої зрілості. Батько є другорядним персонажем: він – власник землі та виконує обов'язки місцевого судді. Заборонивши синові займатися малярством, він спричиняє розрив між Еме та його матір'ю. Важливою для розуміння роману є сцена, коли Еме поринає у роздуми на схилах балки. На фоні нічної тиші перед ним постає образ могили: він усвідомлює глибину провалля між ним і матір'ю. Рідна земля стає цвинтарем надій. Вперше Еме не знаходить заспокоєння на батьківщині через докори сумління.

Еме відчуває себе чужим серед близьких людей і разом з тим розуміє свою винятковість. Автор підкреслює, що Еме – один із Пашів з Валенсону: «Il eut le bonheur de naître planté profond en terre et nourri de profond, comme un arbre avec ses racines. Il y en a qui sont seulement posés dans un pays. Lui, quand on lui demandait: «D'où es-tu?» il pouvait répondre: «Je suis d'ici depuis toujours»». Тому люди, що мають спільне коріння і спільні ідеї, не можуть довго жити відірваними від своєї землі. Вона залишається завжди з ними: «On ne regarde rien avec l'indifférence; on voudrait emporter un souvenir de tout; on

voudrait prendre dans sa tête tout le pays qu'on va quitter, en sorte que, plus tard, on ne soit séparé de lui qu'en apparence, et il suffirait pour le retrouver de tourner ses yeux en dedans» .

Першим учителем Еме став вчитель малювання Верне. Але митцем стають самотійно, цього не можна навчитися, бо мистецький хист є божим даром. Тому у сцені прощання Ш.-Ф. Рамюз підкреслює різницю між ними: «Et ils se trouvaient là, en face l'un de l'autre, une dernière fois, séparés par toute une vie, l'un avec tout l'espoir, l'autre avec rien que le regret; pareils pourtant dans leurs désirs...». Ставши художником, молодий Паш реалізує прагнення свого вчителя, котрий не зумів досягнути цього сам.

У Парижі Еме чітко помічає різницю між містом і його *petit pays*. «Où est à présent le repos des nuits, quand il n'y a plus rien, sur les champs bleus et les bois sombres... Et ce n'est plus ici ce ciel fermé, ce ciel calme et lent à se faire... Partout, ces différences...» . З міста він пише до матері, що батьківщину зрозумів краще тоді, як її покинув, тому усвідомив, що таке батьківщина: «Voici dès à présent ce que je sais sur moi: c'est que je suis de ce pays ». Еме запевняє матір, що не забув того, чого там навчився: «Je me représente tout ce que je dois au pays, et, de cette dette, il faudra m'acquitter aussi. Je ne pourrai peut-être pas grand-chose; mais je m'efforcerai». Саме у Парижі постає перед Еме проблема самовизначення. Він відповідає самому собі: «Tu es Aimé Pache. Tu es peintre. Tu sais d'où tu viens. Et alors parce que tu es venu d'un certain point de terre, il y a pour toi des obligations. Parce que tu as derrière toi une race, tu as des obligations. Il y a une manière de dire qui doit être la tienne, parce qu'elle a été celle de ceux qui sont venus avant toi ». Під час перебування у французькій столиці Еме прагне реалізувати свій творчий задум – намалювати портрет матері. Картина не вдається через те, що він не вміє «*tenir l'ensemble*» (не досягає цілісності), яка можлива тільки за умови самоусвідомлення, поєднання минулого із сучасним. Йдеться про пошук «Я» через етап «*re-connaissance et la ré-invention (la co-naissance claudélienne)* d'un modèle profond».

Несподівано надходить звістка про смерть матері. Еме чекає довга дорога додому. У горі втішає тільки єдине: «C'est pourtant mon pays que j'ai retrouvé; il est dans ce chantant langage

des douaniers aux casquettes à passe-poils rouges; il est aux riches fermes blanches; il est aux pentes des vergers». Матір поховали на місцевому кладовищі: люди однієї землі повинні бути разом за життя і після смерті. Еме відчув, що з втратою близької людини померла часточка його самого. Але Голос говорив йому: «Toi aussi, tu dois vivre [...] répétait: «Vivre! vivre!»». Тепер художник повинен жити для Емільєн: «Je me lève hors du tombeau, l'appelant vers moi, qui accourt: et je m'éveille avec elle à la vie». Вона не в змозі зрозуміти Еме, тому що є у творі «чужинним елементом», як і Фріда в романі «Обставини життя». Він намагається пояснити їй голубінь озера чи красу рідних гір, оповитих ранковим туманом, бо саме там його дім, його земля: «Quelle langue ils parlent?» – «Le français, un peu le patois.» – «Alors tu aimes bien tout ça. Il aimait bien tout ça; ou, en tout cas, il l'avait bien aimé, mais à présent elle était là». Поступово Еме розуміє свою помилку: через кохання до жінки він зрадив матір, рідну землю і себе.

Повернувшись додому, він проведе ще не одну ніч і не один день у каятті, щоб отримати прощення матері, яка так і не дочекалася його перед смертю. Де шукати матір? – Вона вийшла з землі і туди повернулася. Голос сказав: «Aime cette terre pour l'amour d'elle, et tout te sera pardonné». Так Еме знайшов прощення, мир, спокій і самого себе. Навіть служниця Маріанна, що є символом болю і туги матері за сином, вибачає йому від її імені. Тепер, якби мати бачила Еме, вона була б ним задоволена. «Voilà que je suis revenu, et que je suis réconcilié, ...et ils le savent, et ils m'appellent», – говорить собі Еме, почувши знайомі з дитинства звуки. Примирившись із рідною землею, Еме стає часткою життя села, малює те, що йому близьке і зрозуміле: селянин на коні в однострої драгуна. Ця картина поєднала художника із його землею, життя і мистецтво, тепер «tout capable d'agir». Перший раз він відчув гордість за свою роботу, «il se dit soudain: «Moi aussi, je suis du pays»». На святі серед своїх земляків Еме розуміє, що саме тут його місце. «Mon père venait aussi et il aurait fait comme moi... Ma mère venait aussi, et elle nous amenait, quand nous étions petits... une douceur et une force qui lui disaient: «Lève la tête et regarde en avant»». Вони прийняли його, бо Еме не забув свого коріння. Односельці радо вітають його, бо він не зневажає їх, як це часто робили його

співвітчизники, що прожили деякий час у Парижі: «Il nous a dit comme ça: «Je reste au pays». On lui a dit: «Respect pour vous»». Він записує у Щоденнику: «Maintenant je ne doute plus. Pointet le taupier tend ses trappes; moi je peins dans mon village». Мудрість, досягнута шляхом випробувань, підсумовується в останній фразі твору: «Je vais de partout vers la ressemblance, c'est l'Identité qui est Dieu».

На прикладі роману *«Еме Паш, водуазький художник»* письменник показує схему «re-naissance» (тобто відродження) персонажа через повернення на батьківщину після подорожі на чужину. Народитися чи, радше, відродитися – відшукати своє коріння, і так інтегруватися у Першопричину, наблизитися до витоків: «Geste contradictoire qui implique: que l'on rejette ses géniteurs, qu'on se mette à leur place, qu'on assume leur rôle pour les remettre au monde, occupant soi-même un en deçà par rapport à eux». «L'Identité qui est Dieu» – пошук Еме впродовж його життя відбувається набагато важче, ніж покликання бути художником. Повернення на рідну землю надихає його.

На думку Ф. Рено, дослідника творчості Ш.-Ф. Рамюза, конфлікт цього твору ґрунтується на рівні сім'ї, на почутті провини, щоб показати через своє Я приналежність до своєї сім'ї. Це виявляється у картині, де зображене і сам художник є одним цілим. Саме так художник може відродитися, ставши часткою свого витвору, і «оживити» матір у художньому просторі на картині. Зв'язок «матір – син» простежується разом із темою покликання. Син є винуватцем смерті матері в ім'я кохання та досягнення нової форми буття. Релігійні алюзії, зокрема «Голос», підсилюють драматичність конфлікту у творі. Роздвоєння Еме, починаючи від його несхожості на інших членів своєї сім'ї, є умовою «re-connaissance» (пізнання себе) до «ressemblance» (схожості) та ідентифікації з Богом. Тому: «Parler, comme ils ont fait, la véritable langue, mais eux, c'était sans savoir», «Peindre comme ils aurait voulu peindre, [...] peindre comme ils ont peint sur les portes des granges!».

Схема буття героїв «d'ici» (тут) і «de l'ailleurs» (там) нерозривно пов'язана з тематикою «du Même» (свого) і «de l'Autre» (чужого), на котрій ґрунтується рамюзівське бачення світу. Всі романи письменника ілюструють по-своєму цей «діалектичний рух між le même і l'autre». Найпростіший тип

зв'язку «тут» – «там» (франц. «ici / ailleurs») – в автобіографічних творах «Еме Паш» та «Самуель Беле», де герой перетинає кордон між країнами чи різними районами. Такий перехід свідчить, що герой «інший» у своєму світі, на рідній землі. Умовний перетин кордону символізує роздвоєння у бутті героя. Рамюзівський персонаж подорожує не для задоволення, а тому що не може діяти інакше. Відстань потрібна для того, щоб протагоніст відчув зв'язок із своїм корінням, своїм середовищем і прагнув його відшукати. Герой їде з наміром повернутись, щоб зрозуміти і відшукати себе. Такими героями-мандрівниками є зокрема Еме Паш і Самуель Беле. Ці романи можна назвати романами подорожі-повернення (франц. «de l'aller et du retour»).

У 1913 р. з'явився роман «**Життя Самуеля Беле**», що є своєрідним автобіографічним коментарем до «Еме Паша». Самуель Беле здобуває схожий досвід, як Еме Паш. Здобувши різні професії, подорожуючи, страждаючи від кохання та втрати коханої людини, він вважає, що його життя втратило сенс. Та коли повертається на берег озера, де народився, відчуває там спокій і радість, які втратив на чужині. У рамюзівському розумінні ми всі є часткою одного цілого та часткою Бога одночасно. Бог у кожному куточку рідної країни, треба тільки зуміти його там побачити. Еволюція художника потребує інтелектуального самоусвідомлення, Самуель керується своїм інстинктом чи чуттям селянина. Обидва персонажі приходять знаходять душевну рівновагу на рідній землі, приймаючи спосіб життя співвітчизників. Той, хто шукає, завжди має шанс знайти, тоді як той, хто пасивно чекає, ніколи не зрозуміє простої істини: щастя жити на рідній землі.

Висновки. Ш.-Ф. Рамюз – водуазець і француз, визнаний Р. Ролланом, П. Клоделем, А. Жідом та іншими французькими письменниками. Ш.-Ф. Рамюз повторював, що йому потрібно було жити десять років у Парижі, щоб відшукати себе. Париж залишився для нього столицею духу і серця: «Ville entre toutes humaine, la seule ville où il soit possible d'être homme et rien de plus, mais d'être homme pleinement». Францію Ш.-Ф. Рамюз вважав своєю країною, хоча вона і не є батьківщиною: «parler de France... n'est-ce pas parler un peu de nous?». У листі до П. Клоделя він пише так: «Moi qui suis des bords du Rhône et

Vaudois donc Savoyard». Так він демонструє свою належність до «plus grande France».

Ш.-Ф. Рамюз відмовляється від фольклору, як національного колориту; його завдання – розповісти вічну історію мовою, зрозумілою трудівникам провінції Во і цілого світу. Проте його персонажі завжди перебувають у конкретній точці на карті – на рідній землі, землі Ш.-Ф. Рамюза, на фоні добре знайомого з дитинства пейзажу. Письменики підводить до висновку про те, що «вічний» водуазький селянин незмінний на тлі часу.

Стиль Ш.-Ф. Рамюза служить засобом поетичного зображення наскрізного образу рідної землі, «малої батьківщини». На думку А. Берхтольда, «[...] жоден письменник-регіоналіст перед ним не зумів знайти такий «тон», що найкраще передає трагедію селянина. Найбільш відчутним у романах є розмежування займенників *on* (ми) і *vous* (ви), що вводить у твір читача разом із присутнім у ньому автором". Ж. Русе перший помітив, що Ш.-Ф. Рамюз є «чимось більшим, ніж письменником селян і виноробів. Він є письменником магічного, швидкоплинного, його присутність викликає у серцях дивне переродження».

Письменник зосередив увагу на вічних цінностях і показав приналежність людини до місця народження, з яким вона пов'язана онтологічно. Твори Ш.-Ф. Рамюза навчають любові і поваги до простих людей, до їхньої добре виконаної роботи, до «сродної праці» за Г. Сковородою. Герої романів (Еміль, Еме Паш, Самуель Беле) самореалізуються, коли розуміють твердження автора: «Не достатньо втікати. Потрібно втікати у правильному напрямку». Його герої шукають щастя, та на життєвому шляху їм трапляються тільки маленькі радощі та страждання буденного життя. Вони не бачать, що щастя – це «chez nous». На прикладі романів письменника спостережено рух від окремого до універсального у висвітленні символіки землі. Для Ш.-Ф. Рамюза батьківщина – це земля духовна, універсальна. Так він демонструє свою належність до «plus grande France». Відштовхуючись від часткового, він хоче осягнути універсальне, всезагальне, його світ на рідній землі нагадує біблійну епопею. Звідси і провал адвоката Еміля

Маньна, котрий заплутався в «обставинах життя», тоді як Еме Паш і Самуель Беле віднайшли себе на рідній землі.

Місце письменника у добі, його значення. Можна констатувати, що твори митця втілюють певну «модель життя»: з прадавніх часів існує онтологічний зв'язок між землею і людиною. Творчість Ш.-Ф. Рамюза засвідчує притаманний швейцарській літературі «відкритий» регіоналізм (усвідомлення цінності «свого», його збереження на шляху до відкритості та глобалізації). Романи автора показують проблему ідентичності з її характерними ознаками саме для швейцарської франкомовної літератури.

Безперечно, Ш.-Ф. Рамюз – визначний письменник франкомовної літератури на зламі XIX – XX ст. Він подарував читачам поетичний світ своєї батьківщини, де кожен персонаж, предмет, опис, ідея містять частку його самого. Вважаємо його творцем рустичного роману з ілюстрацією проблеми «свій» – «чужий». Двадцять чотири романи, численні збірки новел та поем, спогади, есе свідчать про напружену працю упродовж цілого життя. Французький літературознавець М. Раймон написав про нього: «Le plus grand écrivain: j'entends le plus grand poète, c'est-à-dire créateur». Письменник нагороджений швейцарськими преміями, почесним званням доктора *honoris causa*, але відмовився від інших нагород з-за кордону. Його творчість увійшла до скарбниці світової літератури, твори митця перекладені двадцятьма мовами світу.

Запитання і завдання

З'ясуйте значення творчості Ш.-Ф. Рамюза у контексті світової літератури.

Чи можна стверджувати, що Ш.-Ф. Рамюз є письменником-регіоналістом? Поясніть, яка роль кантону Во у формуванні світогляду Ш.-Ф. Рамюза.

Розкажіть про еволюцію проблематики у романах Ш.-Ф. Рамюза.

Які періоди виділяють у творчості Ш.-Ф. Рамюза?

Поясніть проблему «людина – батьківщина» у романах Ш.-Ф. Рамюза.

Порівняйте роман Г.Флобера «Пані Боварі» і роман Ш.-Ф. Рамюза «Обставини життя».

Проаналізуйте проблему «свій – чужий» у романах Ш.-Ф. Рамюза «Життя Самуеля Беле» та «Еме Паш, водуазький художник».

Література

Альпы и свобода: швейцарские писатели о своей стране / [Сост. и автор предисл. Павлова Н. С.; пер. с нем., фр., ит.]. Москва: Прогресс, 1992. 486с.

Анисимов И.И. Творчество Ш.Ф. Рамю. *Литература Швейцарии. Очерки*. Москва: Наука, 1969. С. 341–352.

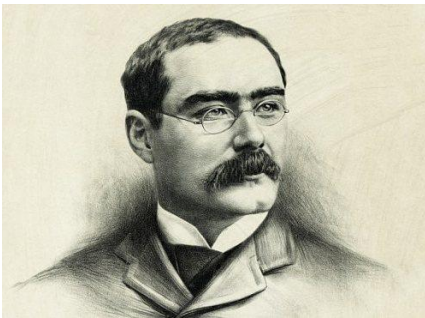
Кушнір І. Проблема національної ідентичності у франкомовній швейцарській літературі: творчість Шарля Фердинанада Рамюза, співця краю Во: Навчально-методичний посібник. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. 106 с.

Poulouin G. Le Mythe de l'âge d'or. *C.F. Ramuz 5. Mythologies ramuziennes*. Paris: Lettres modernes, 1993. P. 57 – 74.

Література Великої Британії

Ред'ярд Кіплінг

Кеба О.В. (Кам'янець-Подільський)



Творчість **Джозефа Редьярда Кіплінга** (Joseph Rudyard Kipling, 1865-1936) в різні періоди новітньої літературної історії отримувала контroversійні оцінки. Свого часу витіснений на маргінеси культурного життя, сьогодні він знову повертає собі статус класика англійськомовної літератури. Його новели, нариси, романи і поезії перевидуються різними мовами, інсценізуються та екранізуються.

Кіплінг став першим англійським письменником, удостоєним Нобелівської премії з літератури за 1907 рік. Вітаючи цю подію, видатний американський прозаїк Генрі Джеймс відзначав: «Кіплінг вражає мене особисто як найповніший вияв людської геніальності (відмінної від просто великої обдарованості), який я будь-коли знав...». Знаковим є той факт, що вірш Кіплінга «Якщо...», що є своєрідним кодексом мужнього стоїцизму, згідно з опитуванням Бі-Бі-Сі

1995 року було визнано найбільш популярним віршем, будь-коли написаним англійською мовою.

Джозеф Редьярд Кіплінг народився у Бомбеї, найбільшому місті Індії, яке називали «Матір'ю Міст» («Mother of Cities»). Його батько, відомий декоратор та скульптор, був хранителем музею у древньому Лахорі. Матір жваво цікавилася індійською міфологією і культурою, і Кіплінг потім часто згадував її слова: «той, хто знає тільки Англію, не знає її...». Для отримання освіти батьки відіслали його до Англії, де він навчався спочатку у приватній школі, а потім у коледжі для дітей офіцерів. Прийнявши в сімнадцять років рішення стати письменником, Кіплінг 1882 року повернувся до Індії і почав працювати репортером лахорської «Цивільної та військової газети» і скоро здобув репутацію майстра газетного репортажу. Чудове знання побуту та звичаїв Індії, її культури та історії поєднуються в його кореспонденціях з репортерською неупередженістю та вмінням цікаво розповісти про найпростіші речі. Маючи прекрасне чуття слова, майбутній письменник поступово виробляє свій особливий стиль, домагаючись граничної точності висловлювання. Журналістська робота стала гарною літературною школою для автора-початківця, адже саме ранні оповідання Кіплінга, які принесли їх авторові неабиякий успіх, вдало синтезували в собі елементи журналістики та художньої прози.

Якщо найперші опубліковані твори Кіплінга – збірка пародій на поетів-вікторіанців «Відлуння» і поетична книжка «Департаментські пісеньки» (1886) – не стали визначними подіями в тогочасному літературному житті, то книжка оповідань «Прості історії з гір» (1888) мала такий колосальний успіх, що молодий автор отримав купу пропозицій від видавців і того ж таки року опублікував ще шість книжок малої прози, зокрема «Рікша-привид та інші історії», «Три солдати», «Ві Віллі Вінкі та інші історії для дітей».

Новаторський характер оповідань Кіплінга багато в чому визначається його генетичним зв'язком з журналістськими жанрами. Його новели були невеликими за обсягом і частково нагадували читачеві коротку газетну замальовку чи нарис, передусім вправно змодельованою документальністю розповіді, лаконізмом описів і динамічним розвитком основної події.

Інтерес читачів до Кіплінгової прози був викликаний її принциповою несхожістю з тенденціями, що панували в тодішній англійській літературі. Такі сучасники Кіплінга, як Джордж Мередіт, Джордж Еліот, Томас Гарді, зосереджували увагу на аналізі внутрішніх переживань особистості та одночасно її зв'язках із соціумом, намагалися виявити глибинну природу та сутність людини та світу. Письменники «естетського» спрямування (Волтер Пейтер, Оскар Вайлд), навпаки, створювали замкнутий, умовний світ мистецтва, не пов'язаний із соціально-історичним та побутовим контекстом. Їхню поетику вирізняла надмірна декоративність, літературність, стилізованість мовлення. Цим двом тенденціям частково протистояв неоромантизм, з яким прозу Кіплінга багато що зближало. На відміну від естетської літератури, що тяжіє до зображення замкнутого естетизованого світу, Кіплінг, подібно до Стівенсона і Хаггарда, місцем дії своїх перших творів обрав неповторний і непізнаний світ віддаленої від Англії Індії. Кіплінг зображує її з великою любов'ю й обізнаністю. За словами Едварда Саїда, доволі критичного налаштованого до західного бачення Сходу, Кіплінг любив країну, в якій він народився, «...найбільше у світі, але не міг володіти настільки, наскільки цього хотів».

У творенні образу Індії Кіплінг рішуче відрізняється і від своїх попередників (романтиків), і від сучасників (неоромантиків). Для одних і для других південні та східні країни поставали насамперед екстраординарними екзотичними світами, що живуть за незрозумілими європейцям законами та звичаями. Натомість у Кіплінга Індія повністю позбавлена екзотичної чарівності, вона є не декоративною, а цілком реальною країною. Істотним є й те, що оповідач тут займає позицію не стороннього спостерігача, який «одивнює» події і картини, а бачить їх «зсередини» як буденні фрагменти щоденної реальності.

Залюблений в Індію, Кіплінг водночас демонструє у своїх творах двозначність становища англійця, який народився в Індії, відчуває себе британцем й усвідомлює значущість ролі білої людини в цивілізації світу; його поважне ставлення до індійської культури сусидить із поблажливостю більш освіченого і культурного колонізатора. А крім того, вочевидь, позасвідомо

виявляє той парадоксальний вплив, який Індія мала на британське сприйняття світу й самої Індії. Навіть покинувши Індії, Кіплінг ніяк не міг її забути. Так само Індія, яка після отримання незалежності не надто охоче зізнавалася у своїй любові до британців, не забула Кіплінга: 2007 року будинок у теперішньому місті Мумбаї, де народився Кіплінг, було перетворено на музей його життя і творчості.

Кіплінг називав свої оповідання «простими», і хоча в цьому можна вбачати певне літературне кокетство, видима їх простота справді відрізняє автора від представників неоромантизму. Якщо Р.Л. Стівенсон, за його словами, прагнув показати життя не таким, яким воно є, а таким, яким має бути, то Кіплінг, навпаки, зображує життя «як таке», в усій його буденності й приземленості. При цьому автор «Простих історій» намагається довести читачеві, що й у повсякденному, звичайному житті мають місце пристрасті й натхнення.

Водночас при всій увазі до буденного оповідання Кіплінга не є ординарними описами чи пейзажними замальовками. Кожне з них несе важливу авторську ідею, що найчастіше пов'язана з центральною проблемою всієї творчості письменника – стосунки Сходу і Заходу. Схід (для Кіплінга, це, безперечно, Індія) живе згідно з власними уявленнями і традиціями, несумісними з європейськими. Будь-яка спроба порушити їх, нав'язати цьому замкнутому світові інші закони, може спричинити трагедію. Виразно ілюструє цю думку оповідання «За гранню». Англієць Тріджего заради розваги переступає грань, що відокремлює світ європейця від світу індусів. Він починає любовну інтригу з красунею Бішешою. Наслідки зв'язку виявляються трагічними: дівчині відрубують кисті рук, а Тріджего ледь не гине. Причини страшної розв'язки наратор так і залишає нез'ясованими, будучи переконаним, що в Індії діють незбагненні закони і європеець не повинен їх порушувати. Ця теза прямо проголошується в тексті твору: «Кожній людині слід завжди, хоч би там що, держатися своєї касті, раси й роду. Знайся білий з білим, а чорний з чорним. Тоді, що б не трапилось, воно не порушить заведеного плину життя, не захопить вас зненацька, не виб'є з колії»... Подібний ідейно-тематичний зміст мають також оповідання «Ліспет», «Дангарина кара», «Бімі» та ін.

Важливою темою оповідань Кіплінга є служба військова та чиновницька служба англійців в Індії. Відмовляючись від будь-якої героїзації, автор акцентує насамперед сумлінне виконання людиною свого обов'язку. Так, персонажами оповідання з промовистою назвою «Три мушкетери» є рядові солдати Малвені, Ортеріс і Ліройд. Їхнє життя сповнене не героїчних подвигів, а важкої буденної праці. Саме такі люди, на думку Кіплінга, забезпечують велич Британської імперії.

Загалом колонізаторську політику Британії Кіплінг оцінює позитивно, і тут дається взнаки ідеологія Кіплінга, що склала йому сумнозвісну репутацію «барда імперіалізму». Але, як слушно зауважує М. Стріха, «в оспівуванні Британської Імперії письменник аж ніяк не був безоглядний. Для нього важили і не завоювання, а цивілізаційна місія (як він собі її розумів)...». Кіплінгів імперіалізм у жодному разі не можна ототожнювати з примітивним шовінізмом чи мілітаризмом. Автор «Будівничих імперії» ніколи не закликав до насильницького завоювання Сходу та визискування колоніальних народів на користь Британії. Він убачає в колонізації жертвне служіння Великої Британії відсталим у цивілізаційному відношенні країнам. Ця теза найбільш очевидно ідея проголошена у вірші «Тягар білих». При цьому Кіплінг жодною мірою не позбавляє Сходу права жити за своїми власними законами. Знамениту Кіплінгову «Баладу про Схід і Захід» часто інтерпретують поверхово, послуговуючись виключно її першими рядками: «Захід є Захід, а Схід є Схід, і їм не зійтися вдвох, допоки Землю і Небеса на Суд не покличе Бог». «Насправді ж уся балада — послідовне спростування цієї тези, палкий гімн силі людського духу, що дає змогу різним людям звестися над кастовими і національними забобонами й простягти одне одному руки. Адже відразу за двома часто цитованими рядками йде їхнє заперечення...» (М. Стріха).

Поезія Кіплінга загалом засвідчує ті самі тенденції, що властиві його прозі. Перші збірки його віршів (згадані вище) були опубліковані ще в середині 1880-х. Згодом вийшло ще декілька: «Сім морів» (1896), «П'ять націй» (1903) та ін. На перший погляд, автор орієнтується на романтичну традицію лірично-пісенного самовираження або на сюжетно-баладну розповідь. Однак, зміщуючи акценти з високого на буденне,

Кіплінг рішуче долає цю традицію, розсуває межі канонічних жанрів і гранично розширює поетичну стилістику в бік розмовного мовлення. Характерними в цьому відношенні є вірші «Мері Глостер», «Денні Дівер». Водночас поетичний стиль Кіплінга відзначається винятковим відчуттям ритму, і розмаїттям метричних засобів, на чому наголошував Т.С. Еліот у передмові до підготовленого ним тому Кіплінгових поезій.

З-поміж великих епічних форм у спадку Кіплінга виділяються романи «Світло згасло» («The Light That Failed», 1890) і «Кім» («Kim», 1901).

В основі сюжету першого роману – трагічна історія талановитого художника-баталіста Діка Хелдара. Його бурхливе, сповнене динаміки і яскравих барв мистецтво наснажувалося враженнями від численних мандрівок усім світом. Його самобутня, грубо натуралістична творчість абсолютно не збігається зі смаками буржуазної публіки, але Хелдар продовжує писати відповідно до своїх мистецьких принципів. Він вважає, що справжній митець відповідальний тільки перед самим собою і має вірити у свій дар, призначений йому Богом.

Конфлікт Хелдара із обивательським соціумом й академічною художньою спільнотою поглиблюється нестійкими стосунками з безталанною художницею Мезі. Безнадійно закоханий у неї і не відчуваючи жодної надії на взаємність, Хелдар все ж віднаходить у собі сили продовжувати писати. Він починає втрачати зір і все ж завершує свою «Меланхолію», однак сварлива натурниця Бессі знищує її. Неспроможний більше писати, він приймає рішення відправитися до Південного Судану, де ось-ось має розпочатися військова кампанія. З великими труднощами він віднаходить бойовий табір англійців і гине, навіть не потрапивши на поле бою, але здійснивши свою мрію знову відчути дух справжнього життя і братерську єдність з іншими людьми та всім безмежним світом.

«Кім», попри зовсім іншу тематику і систему персонажів, в ідейному і жанровому відношенні має багато спільного з романом «Світло згасло», оскільки центральною його проблемою є взаємини особистості й світу, а концепцію людини визначає ідея самоцінності індивідуальності. Людина,

вважав Кіплінг, має подолати власну відчуженість від світу та стати частиною якогось більшого цілого.

Ця ідея пов'язується автором із долею двох центральних героїв роману – Лами та Кіма. Їхня зустріч на початку роману виявилася «випадковою невинноватістю», і вони разом починають шлях до Священної ріки, «Ріки Стрілм», переслідуючи, втім, різні цілі.

Лама має на меті позбутися Колеса Сансари, звільнившись від особистих, егоїстичних і суєтних бажань, щоб врешті-решт з'єднатися з вічним духом. Натомість Кім, син ірландського солдата, але вихований в індійському середовищі, вірить в особливість своєї долі, адже він народився в час Священного Вогняного Бика. Скоро Кім отримує відповідний знак, коли бачить саме те, що йому було призначено, – «червоного бика на зеленому полі». Це зображення на прапорі ірландського полку, який Кім та Лама несподівано зустрічають на своєму шляху, знаменує початок нового життя Кіма. Незабаром він стає шпигуном англійської розвідки, бере активну участь у «Великій Грі» і з незмінним успіхом виконує небезпечні агентурні доручення.

На відміну від Лами, який тікає від життя, Кім прагне найповнішого занурення в нього, однак, попри всі відмінності у сприйнятті світу, життєвих цілях та цінностях, обох героїв роману об'єднує прагнення подолати замкнутість своєї душі і підкоритися силам, що стоять за ними. Очевидною є символіка персонажів роману: Лама уособлює Схід з його пасивністю і споглядальністю, то Кім своєю діяльною натурою персоніфікує Захід. Дослідники роману почасти інтерпретують цей зв'язок як втілення Кіплінгової ідеї, що Схід має підкорятися Заходу. Однак, навіть якщо прийняти цю думку, то слід визнати і застереження Кіплінга: Заходу належить знати Схід, розуміти та поважати його закони та традиції.

Роман «Кім», попри певну тенденційність його концепції, мав великий вплив як на сучасників автора, так і на наступні покоління пересічних читачів і письменників. Славнозвісний Салман Рушді зізнавався, що читав Кіплінга з «захватом, відторгненням і збентеженням», а у титулованому романі «Англійський пацієнт» М. Ондатже цей твір є основним

претекстом, що визначає його складну мультикультурну проблематику.

З-поміж великої кількості творів Кіплінга одностайне визнання як літературні шедеври отримали дві його «Книги Джунглів» («The Jungle Book», 1894; «The Second Jungle Book», 1895). Це цілий шерек оповідей про дивовижні пригоди людської дитини Мауглі, вигодуваного вовчицею та вихованого у вовчій зграї. Хоча зазвичай історія Мауглі потрапляє у розряд дитячої літератури, її художній смисл має значно більший вимір за рахунок неочевидної символізації оповіді, оперування міфом із його багатозначністю та універсалізмом. Кіплінг вдається до сюжетів східних легенд, казок і притч, наповнюючи їх власними ідеологічними та етичними концепціями. Джунглі у Кіплінговій версії є моделлю «великого світу», тим топосом, де найбільш виразно проявляються закони природи і цивілізації. У «Книгах джунглів» світ постає перед читачем як ієрархічна система різних світів і спільнот (родина, зграя, вид, народ), кожен із яких має власні закони. Однак усі вони підпорядковані єдиному вищому «Закону Джунглів», суворому, але мудрому і справедливому, який керує всім Всесвітом. У певному сенсі цей закон можна уподібнити до Дарвінкової ідеї природного добору чи Ніцшевого «перемагає сильніший», але Кіплінг суттєво переосмислює ці концепти, зокрема, стверджуючи доцільність і «розумність» навіть того жорстокого, що почасти демонструє природний світ. Так, метою полювання в джунглях є не вбивство і смерть, а підтримання життя. Тоді як безглузде прагнення вбивати заради того, щоб убивати, що рухає тигром Шер-Ханом чи дикими червоними псами з Декана, оцінюється як порушення закону і порядку і загрожує світу хаосом. Символіка прочитується і на глибинному рівні образу Мауглі: у ньому органічно поєднується природне і цивілізаційне. «Спілка розуму й інстинкту народжує особливу силу, яка перетворює Мауглі у володаря джунглів. У ньому – за всієї умовності образу – Кіплінг явив світові героя нормативного, який звільнився від роздрібненості свідомості, цілеспрямованого переможця зла, миротворця та перетворювача життя» (Г. Іонкіс).

Упродовж життєвого і творчого шляху Кіплінга його громадянська і літературна репутація неодноразово страждала.

В роки англо-бурської війни (1899-1902) він не тільки зайняв проімперську позицію, але й вирушив до Південної Африки, де часто бував серед військових, піднімав їх бойовий дух, надсилав статті до лондонських газет, в яких паралельно до фронтових реляцій звинувачував «демократів» у пацифізмі й антипатріотизмі. Він був противником Ірландської автономії, зневажливо писав про рух суфражисток, підтримував дружні стосунки з відвертим реакціонером Сесілем Родсом. З початком Першої світової війни Кіплінг зайняв відверто шовіністичну позицію, а коли його син Джон був визнаний непридатним до військової служби, домігся його відправки на фронт. Після смерті сина і світогляд Кіплінга, і тональність його творів різко змінилися. У повоєнній збірці поезій «Межичасся» («The Years Between», 1919) центральним є цикл «Воєнні епітафії», у лаконічних віршах якого домінують мотиви облуди й провини батьків за долю синів. «Найпоширеніша епітафія» уже самою своєю назвою виражає гіркий сарказм автора, а її дворядковий текст звучить як гірке самозвинувачення: «Для неї досить двох рядків: / Загинув за брехню батьків» (переклад М. Стріхи).

У повоєнні роки Кіплінг, хоч і продовжував писати, але публікувався надто мало й не брав ніякої участі в літературному житті. Нове покоління поетів і прозаїків, зокрема, поети-модерністи з кола Еліота та Паунда, сприймало його як автора «з минулого», що експлуатує застарілі художні форми. Згодом ця позиція суттєво зміниться: Еліот, один із активних критиків Кіплінга, напише про нього розлогу позитивну статтю, а Вістан Г'ю Оден чітко розведе Кіплінга-політика і Кіплінга-поета: «За струнки простять рядки / Кіплінгу його думки...». Втім, коли в 1936 р. відбувалося поховання Кіплінга у Вестмінстерському абатстві, на церемонії не був присутнім жоден із відомих літераторів.

Таким чином, художній світ Кіплінга надто складний і різноманітний, щоб наклеювати на нього ярлики на кшталт «бард імперіалізму», «поет-ідеолог» чи навіть «дитячий письменник». Зовнішня простота творів письменника, чітка авторська позиція і традиційність форми створюють ілюзію меншовартості його художнього спадку. Відтак втрачається багатий філософський підтекст і символічний зміст кращих Кіплінгових творів. Наразі таке враження більшість учених-

літературознавців вважають оманливим і визнають незаперечним внесок Кіплінга у скарбницю світової літератури.

Запитання і завдання

Яким чином журналістська робота вплинула на формування оповідного стилю Кіплінга?

У чому полягає своєрідність проблематики і поетики Кіплінгових новел на індійську тематику?

У якому відношенні перебувала творчість Кіплінга щодо панівних тенденцій в англійській літературі кінця XIX – початку XX ст.?

Що споріднює прозу Кіплінга з неоромантизмом і що відрізняє її від творів неоромантиків?

Яка авторська ідея домінує в творах Кіплінга про Індію?

Що визначає специфіку художньої концепції світу і людини в романі «Світло згасло»?

Як реалізується в романі «Кім» ідея діалогу Сходу і Заходу?

У чому полягають особливості символізації в «Книзі джунглів»?

Література

Диндаренко О.А. Образ англо-індійського суспільства Р. Кіплінга в контексті. *Наукові праці. Науково-методичний журна. Філологія. Літературознавство*. Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. Петра Могили, 2011. Випуск 152. Том 164. С. 24-29.

Диндаренко О.А. Казки як відображення філософського та літературного світогляду Р. Кіплінга. *Новітня філологія*. № 12 (32). Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2009. С. 208-216.

Іонкіс Г. Кіплінг, Джозеф Ред'ярд. *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник*. У 2 т. Т.1 : А — К / За ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль : Навчальна книга - Богдан, 2006. С. 747-754.

Оруэлл Дж. Редьярд Киплинг. *Оруэлл Дж. Англия и англичане*. URL : <http://loveread.ec/readbook.php?id=70399&p=40>

Саїд, Едвард. Імперіалістичне задоволення. *Саїд, Едвард. Культура й імперіялізм*. Київ : Критика, 2007. С. 200-238.

Стріха, Максим. Редьярд Кіплінг: доля і книги. Кіплінг Р. Книга Джунглів. Поезії. Харків : Фоліо, 2013. С. 3-20.

Tompkins J.M.S. *The Art of Redyard Kipling*. London :

Methuen & Co. Ltd, 1959. 277 p.

Kipling's Mind & Art : Essays. London : Stanford University Press, 1964. 278 p.

Оскар Вайлд

Гармаш Л.В. (Харків)



О́скар Фі́нгал О'Фла́герті Вілс Вайлд, (Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde) (1854 – 1900) – видатний ірландський поет, драматург, прозаїк, есеїст Оскар Вайлд народився 16 жовтня 1854 у місті Дублін у сім'ї лікаря-офтальмолога Вільяма Вайлда і письменниці Джейн Франциско Елджі. Отримав класичну освіту в дублінському Триніті Коледжі та в оксфордському коледжі святої Магдалени, де він захопився філософією

естетизму. Як один із найвідоміших представників естетизму, письменник був упевнений, що мистецтво існує заради мистецтва, є найвищою цінністю і не залежить від дійсності. На відміну від реалістів, він був переконаний у тому, що життя наслідує мистецтво, а не навпаки. Не припустимо оцінювати твори мистецтва з позицій етики, до них можна застосовувати лише естетичні критерії. Стверджуючи перевагу мистецтва над життям, Вайлд писав у передмові до «Портрету Доріана Грея»: «Немає книг моральних чи аморальних. Є книги добре написані чи написані погано. Ось і все... всяке мистецтво абсолютно марне».

Ідеї філософії естетизму Вайлд розвивав у своїх лекціях, з якими від виступав у 1880-х роках у США і Канаді, у серії діалогів і есе, написаних на межі 1890-х років. У цей час завдяки своєму таланту дотепного співрозмовника та вишуканому одягу Вайлд здобуває широку популярність у культурних та громадських колах.

Довгий час Вайлду довелося займатися журналістською діяльністю. Важливим етапом його літературного життя стала публікація збірки віршів «Поезії» (1881). У 1891 виходять з друку «Злочин лорда Артура Севайла та інші оповідання», критичні есе «Занепад брехні», «Критик як митець», «Душа

людини при соціалізмі» та роман «Портрет Доріана Грея». П'єси «Саломея» (1891), «Віяло леді Віндермір» (1892), «Жінка, не варта уваги» (1893), «Ідеальний чоловік» (1895), «Як важливо бути серйозним» (1895) принесли їхньому автору успіх і визнання. Перебуваючи на вершині своєї слави, Вайлд подає позов на маркіза Квінсберрі і в процесі судових розглядів з обвинувача перетворюється на обвинуваченого. Письменник був визнаний винним і з 1895 по 1897 рік перебував у в'язниці. Після звільнення він назавжди залишив Велику Британію. У Франції Вайлд написав поему «Балада Редінзької в'язниці» (1898). Останні роки свого життя він провів у Парижі.

Естетична теорія

Ще під час навчання в Оксфордському університеті Вайлд захопився лекціями Джона Рескіна, його особистістю, красою «еллінського духа» та ідеєю творчої наснаги митця. Значний вплив справили на Вайлда прерафаеліти, які вимагали щирості та безпосередності почуттів і прагнули наблизитися в цьому до природи. Вони вважали, що пізнання істини можливе лише завдяки втіленню у творі мистецтва ідеалів краси. У той же час Вайлд розділяв переконання іншого англійського мистецтвознавця – прихильника італійського Ренесансу Волтера Патера, і стверджував, що митець має право нехтувати етичними принципами, тому що «закони Мистецтва не співпадають із законами моралі». Вайлд стверджував, що «митець не повинен нічого доводити». Захищаючи мистецтво від надмірного моралізаторства, він писав: «Мистецтво – це індивідуалізм, а індивідуалізм – це тривожна і руйнівна сила. В цьому полягає його величезне значення. Оскільки все, чого він (індивідуалізм) прагне, – це порушити одноманітність типу, рабство звичаю, тиранію звички, і зведення людини до рівня машини». Свої погляди на літературу, мистецтво і життя Вайлд виклав у численних лекціях та рецензіях на різноманітні теми – політику, виховання, культуру. Пізніше Вайлд сформулював свої естетичні ідеї в серії есеїв, які привертали увагу читача дотепними висловлюваннями та афоризмами. Як справжній «апостол естетизму», він мріє про вивільнення людини від важкої праці завдяки розвитку механізмів і спрямування зусиль на художню творчість, про досягнення досконалості та створення такого суспільства, у якому митець може впливати

на уряд держави і скеровувати його дії. Свої погляди на філософію мистецтва Вайлд узагальнив у книзі «Задуми» (1891), де критикував сучасну літературу за намагання перетворитися на копію реальності і в цьому бачив її занепад. Письменник вважав, що мистецтво не повинно виражати нічого, крім самого себе, і існувати у відповідності до законів, які само над собою поставило, тобто бути вищим за життя. Головне завдання митця – бути творцем прекрасного, а не ставити соціальні питання чи відстоювати моральні цінності. Головний критерій прекрасного він вбачає в досконалості форми твору мистецтва.

Розвиваючи ідеї теорії «мистецтва для мистецтва», естетизм стверджує, що саме життя наслідує мистецтво, а не навпаки: «Мистецтво – дзеркало, що відображає того, хто в нього виглядає, а не життя».

Твори самого Уайльда значно ширші за його естетичні принципи, які він декларує. Яскравим прикладом цього є дві збірки казок – «Щасливий принц» і «Гранатовий будинок», написані для тих, хто здатний «радіти і дивуватися». Письменник спочатку призначав їх для дітей, а потім вирішив розширити коло читачів, додавши до казок філософські роздуми. Головною проблемою казок, або «чарівних оповідань», як визначив їхній жанр сам автор, є зіткнення зовнішньої краси та внутрішньої потворності, що в результаті призводить до трагічного фіналу. Внутрішня краса головного героя казки «Щасливий принц» розкривається саме через його бажання бути корисним людям. У той же час краса як естетична категорія, на думку Уайльда, не повинна виконувати утилітарні функції. У казці «Соловей і троянда» кохання, що «обіцяє нездійснення і примушує вірити у неможливе» протистоїть користі, яка продиктована раціональною логікою.

Роман «Портрет Доріана Грея» (1891)

В основі твору лежить доволі поширений у літературі західного Середньовіччя і Нового часу культурний мотив, згідно з яким людина укладає угоду з дияволом, після чого він виконує її бажання, даруючи молодість, знання, багатство чи владу в обмін на душу. Найбільш відомими прикладами літературних творів, автори яких зверталися до цього мотиву, є «Фауст» Й.В. Гете і «Шагренева шкіра» Оноре де Бальзака.

Герой Вайлда, не бажаючи втрачати свою красу, яку він вважає єдиною справжньою цінністю, віддає свою душу намальованому на картині портрету, після чого картина починає старіти, а Доріан Грей отримує вічну молодість. Портрет стає зловісним свідченням усіх аморальних вчинків, скоєних героєм. Як справжній витвір мистецтва, портрет відображає істинну сутність моделі, тобто Доріана Грея, і є неупередженим свідченням того, яким насправді є внутрішній світ героя. Наприкінці роману Доріан намагається знищити портрет, але врешті решт гине сам. У фінальній сцені стверджується нездоланна краса мистецтва, яку ніщо в світі не може зруйнувати. Сюжетну основу роману становить головна ідея естетизму – мистецтво завжди перевершує життя.

Біблійні алюзії роману пов'язані з сюжетом спокушення, у якому роль диявола дістається лорду Генрі, а художник Безіл асоціюється з Богом-творцем. Важливе значення для розуміння естетичної колізії роману мають тексти В. Шекспіра, а саме згадка про потворного дикуна Калібана з п'єси «Буря», цитати з «Гамлета», які вводять мотиви самогубства та помсти, згадки у тексті імен інших шекспірівських персонажів. Вважається, що під «отруйною книгою», яку лорд Генрі подарував Доріану, мається на увазі роман Ж.-К. Гюїсманса «Навпаки».

Декларуючи відмову від дидактичної повчальності вікторіанського роману, Вайлд не відмовляється від постановки моральних проблем, але робить це завуальовано. Письменник сповідує ідеал помірності, якого прагнули досягти ще стародавні греки, демонструючи читачеві, що надмірність неминуче буде покарана. На перший план у романі виступають чарівні картини декадентського середовища кінця XIX століття, де у витонченій атмосфері комфорту, серед колекцій музичних інструментів, гобеленів, творів живопису культивується чуттєвість, гедоністичне прагнення до насолоди.

Готуючи роман до книжкового видання, Вайлд значно переробив оригінальний журнальний варіант, розширивши його з тринадцяти розділів до двадцяти з метою «розкрити Доріана як персонажа», та описати його «індивідуально-психологічне падіння якнайвичерпніше та якнайпереконливіше». У той же час він видаляє усі натяки на гомосексуальні відносини між персонажами, а у вступі прагне

виправдатися перед критиками, зосередившись на естетичній проблематиці твору, і викладає свої погляди на роль митця та мету мистецтва. Незважаючи на це, вікторіанська публіка сприйняла роман як виклик усталеним нормам добропорядності й моралі.

Драматургія

Ні «Портрет Доріана Грея», який залишився єдиним романом Вайлда, ні інші прозові твори – «Злочин лорда Артура Севіла», «Кернервільський привід» – не принесли славу письменнику. Рецензенти, на відміну від публіки, також нещадно критикували п'єси Вайлда – «Віяло леді Віндермир» (1892), «Жінка, не варта уваги» (1893), «Саломея» (1893), «Ідеальний чоловік» (1895), «Як важливо бути серйозним» (1895).

П'єса «**Саломея**» була написана Вайлдом дуже швидко під час його перебування в Парижі, куди він повернувся в 1891 році тепер уже як відомий письменник, якого хотіли бачити в кожному літературному салоні. У п'єсі розкривається руйнівна сила пристрасті, яка раптово охопила падчерку Ірода Саломею. Дівчина погоджується виконати танець семи покровів перед своїм вітчимом, але вимагає за це винагороду – голову Йоканаана (Івана Хрестителя). Це помста за те, що пророк відмовився відповісти взаємністю на її залицяння. Після того, як Саломея цілує мертву голову Йоканаана, збентежений цією сценою і нажаханий наслідками Ірод наказує солдатам убити її. Критики встановили, що до цього сюжету зверталися попередники письменника, зокрема Г. Гейне та М. Метерлінк, але саме Вайлд перетворив сцену поцілунку на кульмінацію драми. Крім того, до його художніх знахідок відносять ототожнення головної героїні з місяцем, який символізує цнотливість і незайманість, втілені в образі давньогрецької богині Кібели. Дослідники інтертекстуальних зв'язків між драмою Вайлда та іншими літературними творами найчастіше називають «Саламбо», «Іродіаду», «Спокусу святого Антонія» Г. Флобера, «Іродіаду» С. Малларме, картину Г. Моро «Танок Саломеї», відзначаючи вплив на письменника символістської поезії.

Нелегкою була сценічна доля «Саломеї». Головну роль у першій постановці п'єси мала виконувати Сара Бернар, але

публіка не змогла побачити п'єсу через заборону виводити на сцену біблійних персонажів. Лише в 1896 році, під час перебування письменника у в'язниці, п'єсу показали на паризькій сцені.

Найбільш відомими ілюстраціями п'єси Вайлда стали 16 малюнків Обрі Бердслея, а в музиці визначним доробком на сюжет «Саломеї» стала однойменна опера Ріхарда Штрауса.

У 1904 році був опублікований переклад «Саломеї» українською мовою, який здійснив Іван Кревецький. Пізніше п'єсу перекладали також Богдан Лепкий та Катерина Міхаліцина.

Найкращою комедією Вайлда вважається п'єса **«Як важливо бути серйозним»**, у якій він висміює вади вікторіанського суспільства. Це блискуча буффонада, де зібрані теми усіх попередніх творів. Подвійне життя Доріана Грея перетворюється на легковісне блазнювання, а безмежна неприборкана пристрасть, що згубила Саломею, зводиться до примітивної обжерливості Алджернона, яка викликає лише сміх. Сум від думки про оманливість та ілюзорність світу вгамовується гумором.

Оповідання. В оповіданні «Кентервільський привид. Матеріально-ідеалістична історія» письменник звертається до традиції «роману жахів». За допомогою парадоксальної побудови сюжету та характерів персонажів створюється комічний ефект, що призводить до деконструкції жанру романтичної легенди.

Звертаючись до проблеми складних відносин між життям і мистецтвом в оповіданні «Портрет містера W. Н.» (1889), Вайлд пропонує свій варіант вирішення однієї з численних загадок, пов'язаних з творчістю В. Шекспіра. Відомо, що свої сонети Шекспір присвятив таємничому W. Н., ім'я якого досі залишається невідомим. Вайлд схиляється до гіпотези Сіріла Грема, який вважав, що адресатом англійського поета міг бути хлопчик-актор Віллі Хьюз, який виконував у п'єсах Шекспіра жіночі ролі.

Останні твори

Тісні відносини Вайлда з Бозі (лордом Алфредом Дугласом) спочатку привели письменника до судової зали, а потім стали підставою для суворого вироку суду й ув'язнення.

Він втратив усе, чим володів раніше – визнання публіки, дружнє товариство, і в кінці кінців, палке кохання. Натомість у його життя увійшли безчестя та самотність, які супроводжувалися сильними фізичними стражданнями.

До найбільш відомих належить твір, написаний Вайлдом під час перебування у Редінзькій тюрмі. Це довгий лист, що має назву **«De Profundis»** (лат. «з глибини», вираз із 129 Псалма), у якому письменник детально описує свої роздуми та переживання під час судових процесів та ув'язнення, свій шлях від задоволень до страждання і, нарешті, до перемоги над відчаєм і болем, що дало підстави багатьом критикам говорити про повне духовне переродження автора.

У Франції, яка стала місцем його добровільного вигнання після звільнення, Вайлд написав свою знамениту поему **«Балада Редінзької в'язниці»** (1898). Це своєрідна духовна автобіографія, після завершення якої Вайлд залишає поезію, яка більше не приносить йому радості. Після звільнення він прожив усього лише біля трьох років і пішов з життя 30 листопада 1900 року в Парижі.

Переклади українською

Твори Вайлда не здобули в Україні таку ж популярність, якої вони набули в Росії, вони мали як прихильників, так і критиків. До останніх належить І. Федоренко, який вважав, що роман «Портрет Доріана Грея» був написаний на замовлення, тому не може бути поцінований як високохудожній. Валентина Ботнер вбачає в романі не самостійний художній твір, а ілюстрацію до естетичної теорії його автора. Тим не менш, інтерес до «Портрета Доріана Грея» постійно зростає, що підтверджується його численними перекладами українською. Перша спроба, на жаль, втрачена, належить представникові «розстріляного відродження» Валер'яну Підмогильному. Більш пощастило Ростиславу Доценко, який теж перекладав твір Вайлда, перебуваючи в ув'язненні, але цей переклад, названий Максимом Стріхою «найбільшою подією української вайлдіани», все-таки вдалося опублікувати в 1968 році. Ще три переклади роману з'явилися на світ протягом останнього десятиліття. Їхніми авторами є Олена Ломакіна (2015), Микола Дмитренко (2017) та Микола Кулінич (2018).

«Баладу Редінзької в'язниці» перекладали В. Марач, М. Стріха, І. Стешенко. У 2008 році львівське видання «Піраміда» надрукувало повне зібрання казок та найкращих оповідань Оскара Вайльда «Щасливий принц», переклад якого зробив Ілько Корунець. У перекладі Наталії Трохим вийшла казка «Зоряний хлопчик» (2013).

Запитання і завдання

Що вам відомо про життєвий шлях Оскара Вайльда?

Дайте характеристику естетичним поглядам митця.

Назвіть основні проблеми творчості Вайльда.

Чому роман «Портрет Доріана Грея» був сприйнятий сучасниками Вайльда як виклик?

Які інтертекстуальні зв'язки були встановлені між творами Вайльда та інших митців?

Як побудована композиція сюжету в драмі «Саломея»?

Розкажіть про творчість Вайльда останнього періоду життя. Як і чому змінилися його погляди, що в них залишилося незмінним?

Якою є історія перекладів творів Вайльда українською мовою? Порівняйте різні переклади одного твору.

Література

Градовський, А., М. Галушко. Мистецтво-закоало, що відображає того, хто в нього дивиться, а не життя (метафора портрету в романі Оскара Вайльда Портрет Доріана Грея). *Літературознавство. Фольклористика. Культурологія*. 2012. Вип. 11-12. С. 145–151.

Дзера О.В. Біблійний інтертекстуальний простір роману «Портрет Доріана Грея» О. Вайльда і його українського перекладу. *Іноземна філологія*. 2013. Вип. 125. С. 159–167.

Дмитренко В.І. Концепт «мистецтво» в романі О. Вайльда «Портрет Доріана Грея». *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. № 2 (316), 2018. С.98-106.

Канова О.Г. Інтермедіальний простів «Саломеї» Оскара Вайльда. *Літературознавчі студії*. Київ. Вип. 35. С. 271-277.

Стріха М. Оскар Вайлд на тлі українських сюжетів. *Всесвіт*. 2007. Вип. №3-4. С. 139–143.

Янченко Ю.В. Творчість О. Уайльда в оцінках українських літературознавців. *Література в контексті культури*. Дніпродзержинськ. 2010. С. 135–142.

The Cambridge Companion to Oscar Wilde / Ed. by P. Raby.
Cambridge, 1997.

Твори

Оскар Вайлд. Портрет Доріана Грея. оновл. пер. з англ.
Ростислава Доценка. Київ, 2014. 315 с.

Оскар Вайлд. Саломея. Львів: Видавництво Анетти Антоненко,
2018. 80 с.

Стріха М. Улюблені переклади: поезії. Київ: Укр. письменник,
2015. 724 с.

Артур Конан Дойль

Кеба О. В. (Кам'янець-Подільський)



Артур Конан Дойл (Arthur Conan Doyle, 1859–1930) зійшов на літературну сцену коли там панував неоромантизм. Головним кумиром Дойла був Роберт Луїс Стівенсон. Згодом автор Шерлока Холмса з гордістю згадував, що його перші власні оповідання, надруковані анонімно, читачі іноді приписували Стівенсонові. Сам він написав понад сім десятків творів, серед яких були пригодницькі та фантастичні оповідання, історичні романи, дорожні нариси, п'єси, вірші, праці зі спиритизму. Однак насамперед цей письменник відомий як один із найвизначніших представників детективного жанру.

Артур Конан Дойл народився в Единбурзі і був шотландцем за народженням, ірландцем за походженням та англійцем за вихованням. Найславетніший із представників свого сімейства, Дойл міг пишатися пращурами і родичами. Джон Дойл, дід письменника, був вихідцем з ірландської дрібномаєтної католицької знаті, яка вела своє походження від норманів, і був дуже талановитим художником. За порадою друзів він переїхав до Англії, де незабаром був визнаний одним із найкращих майстрів політичної карикатури. Ім'я Конан Артур отримав на честь дядька, відомого критика та видавця Мішеля Конана, який жив у Парижі.

Восени того ж року за порадою друга родини доктора Воллера Дойл вступив до Единбурзького університету, щоб

студіювати медицину. Там він познайомився із зоологом Чарлзом Уайвіллом Томсоном, який раніше плавав морями та океанами на дерев'яному корветі «Челленджер» у пошуках невідомих видів тварин. Велике враження на Дойла справив також професор анатомії Вільям Резерфорд — людина, яка мала дуже виразну зовнішність, гучний голос і дещо дивні манери. Пізніше, створюючи образ професора Челленджера у романі «Загублений світ», письменник відтворив у ньому деякі риси характеру та звички цих викладачів. Резерфорд також вважається одним із прототипів найславетнішого літературного героя Дойла — детектива Шерлока Холмса.

Перше оповідання Дойла — «Таємниця Сесаської долини» — було надруковано у жовтневому номері журналу «Чемберс джорнел» за 1879 р. Його події відбуваються в Південній Африці. Тоді ж він написав ще декілька оповідань про пригоди в Австралії та на американському «дикому Заході», але всі вони, за винятком «Американської повісті», яку прийняв журнал «Лондонське суспільство», були відхилені редакторами популярних лондонських журналів.

У 1885 р. Дойл успішно захистив дисертацію, ставши доктором медицини, і одружився з Луїзою Хокінс. У цей період він пережив духовну кризу. Письменник повністю відкинув католицизм, через що у нього виникли серйозні розбіжності із родичами. У політиці він дотримувався ліберальних поглядів. На світогляд Дойла суттєво вплинули ідеї Чарлза Дарвіна, Герберта Спенсера та інших видатних учених вікторіанської Англії. У 1887 р. його зацікавив спиритизм, чому сприяли бесіди з відомим астрономом і математиком генералом Дрезоном, який був пацієнтом Дойла.

У переддень Різдва 1887 р. один із лондонських журналів надрукував повість Дойла «Етюд у багряних тонах», в якій вперше з'явилися приватний детектив Шерлок Холмс та відставний офіцер військово-медичної служби доктор Джон Г. Вотсон. Іншими персонажами цієї повісті були американські мормони, чиє вчення було химерною сумішшю найрізноманітніших релігійних вірувань. Через рік повість вийшла окремим виданням із ілюстраціями батька письменника Чарлза Дойла.

У цей же час Дойл починає писати твори на історичну тематику. Першим із них став роман «Білий загін». Твір присвячено подіям англійської історії XIV ст. Герої роману — лучник Семкін Елвард, юний нащадок давньої саксонської аристократії Аллейн Едріксон і Джон з Хордла, вигнаний ченцями з монастиря Больє, — клянуться у вічній дружбі, перш ніж вирушити на війну під прапорами з п'ятьма червоними трояндами сера Найджела Лорінга. У цьому романі Дойл зобразив кризу англійського феодалізму та представив дрібне лицарство у героїчному ореолі. З сумом описуючи руйнування середньовічного життєвого укладу, письменник помічає серед розпаду колишнього світу зародження нової світлої епохи: «...у цьому чаду смерті, у цьому тумані зарази зародилася світліша і вільніша Англія. Тут цієї похмурої години блиснув перший промінь нової зорі. Бо не інакше, як за допомогою великого струсу і зміни, могла нація скинути залізну феодальну систему, яка сковувала її члени». Роман відразу отримав високу оцінку в літературних колах, а редактор журналу «Корнхілл» Джеймс Пейн назвав «Білий загін» найкращим історичним романом з часів «Айвенго» В. Скотта.

У 1891 р. Дойл прийняв рішення залишити медичну практику і стати професійним письменником. Разом із сім'єю він переїхав до Лондона, а потім купив великий будинок у Південному Норвуді. Його розповіді про Шерлока Холмса мали величезний читацький попит, приносячи йому славу і гроші, але як письменнику вони не могли дати йому справжнього задоволення. Він продовжував складати оповідання про «Великого детектива» під натиском видавців, які погоджувалися платити будь-які гонорари. Відтак на кінець XIX століття Дойл уже був найоплачуванішим письменником свого часу.

Цьому сприяла ще й успішна робота Дойла в царині драматургії. 1893 р. з-під його пера вийшли дві п'єси — «Джейн Енні, або Премія за добру поведінку» та «Зовнішня політика». Крім того, він переробив оповідання «Боець 15-го року» в одноактну п'єсу «Ватерлоо», яка дуже сподобалася знаменитому акторові Генрі Ірвінгу, театральному кумиру юнацьких років Дойла. Той одразу купив права на її постановку, і постановка п'єси мала неабиякий успіх.

Секретарем і менеджером Ірвінга у той час був Брем Стокер, ірландський письменник і театральний критик. Стокер займав також посади президента Філософського товариства та аудитором Історичного товариства в Дубліні, був добре знайомий з О. Вайлдом та американським поетом В. Вітменом. Дойл і Стокер стали друзями, чому сприяло і їхнє ірландське походження, обопільне захоплення спортом та схожі літературні смаки

Влітку та восени 1895 р. Дойл працював над романом «Родні Стоун», в якому він намагався об'єднати свої улюблені теми – англійську історію, спорт і таємні історії. У цьому творі «Родні Стоун» точно відтворена атмосфера спортивного життя Англії на початку XIX ст., яку оповідач представляє «епохою героїзму та нерозсудливості». Головні герої – коваль Гаррісон та його племінник Джим – вигадані персонажі, але в романі згадуються й історичні особи, як-от Джексон і Мендоса – зірки англійського боксу того часу. Спортивній темі присвячена також новела Дойла «Володар Фолкенбріджа» (1900).

У жовтні 1899 р. почалася англо-бурська війна в Південній Африці, і письменник був зарахований добровольцем до польового шпиталю Джона Лангмена. Весною наступного року у військах почалася епідемія тифу, і Дойлу доводилося важко працювати, рятуючи солдатські життя. Влітку він написав статтю про армійську реформу «Кілька військових уроків», а повернувшись до Англії 1900 року, закінчив і опублікував історичну працю «Велика бурська війна». За оцінками учасників конфлікту та істориків, ця книжка була написана дуже правдиво й об'єктивно і навіть визнавалася бурами важливим джерелом інформації про війну.

У 1901 р. на численні прохання видавців і шанувальників Дойл після майже десятирічної перерви вирішив повернутися до образу Шерлока Холмса і почав працювати над повістю «Собака Баскервілів», яка, на думку багатьох критиків, є одним із кращих його творів. Оскільки вважалося, що Шерлок Холмс загинув разом із королем злочинного світу професором Моріарті, письменник представив цю історію як спогад про одну із старих справ «Великого детектива». У цій повісті читачів зачаровує не так проникливість Шерлока Холмса, як сама романтична атмосфера, на тлі якої відбуваються загадкові

вбивства. Тут є і старовинний рукопис, в якому розповідається страшна легенда про гігантського собаку-привида, і головний атрибут англійських «готичних» романів — стародавній родовий замок Баскервілів. І хоча розповідь витримана в романтичному дусі, у самому фіналі цієї історії, як і в романах Анни Редкліф, Шерлок Холмс цілком реалістично та логічно пояснює всі «чудеса». У цій повісті Дойл створює поліфонічну розповідь, вдаючись до модерного прийому зображення з різних точок зору того, що відбувається за сюжетом твору.

Після появи «Собаки Баскервілів» шанувальники «Великого детектива» стали наполегливо вимагати воскресіння їхнього кумира. У 1903 р. зі Сполучених Штатів надійшла дуже вигідна пропозиція, і Дойл, нарешті, погодився «оживити» Шерлока Холмса. В оповіданні «Порожній дім» письменник пояснив, що його герой не помер, потрапивши у водоспад. Виявляється, Шерлок Холмс здобув перемогу над своїм заклятим ворогом, а потім вимушено ховався від можливої помсти. Протягом двох років він подорожував Тибетом і жив під чужим ім'ям. Тепер детектив повернувся до Лондона, щоб продовжити боротьбу зі злочинцем і знешкодити найближчого сподвижника професора Моріарті, полковника Себастьяна Морана. З жовтня 1903 по жовтень 1904 р. в журналі «Стренд» публікувалася нова серія оповідань Дойла «Повернення Шерлока Холмса», а через рік ці оповідання були надруковані окремою книгою. Більше письменник не розлучався із Шерлоком Холмсом до кінця свого життя.

Герой Дойла досі залишається не тільки одним із найвідоміших і популярних літературних персонажів, а й продукує серйозні дискусії в академічному літературознавстві. Його часто інтерпретують у контексті тенденцій перехідної доби межі століть, називають суперменом, «великим егоцентриком», пов'язують із ніцшевськими ідеями про Надлюдину. Водночас Шерлок Холмс оголошується «пам'ятником психологічному роману», в образі якого «сконцентрувалася оповідна енергія XIX століття» (О. Геніс).

Образ Шерлока Холмса цілком відповідає вимогам реалізму як цього методу (яким би термінологічно не вразливим було це поняття). І мотивування в даному контексті стосується не так характеру, як сюжету. Взаємозв'язок «сюжет —

характер» має вирішальне значення для першого компоненту, натомість другий у казусі Дойла підпорядковується першому, хоча б тому, що ми вкрай мало знаємо про Шерлока Холмса як людину (точніше, інформація про його біографію, набуту освітою професію, чисто людські схильності так розпорошена по всіх численних творах про слідця-«аматора», що її важко скласти в чітке «досьє» персонажа). Хоча ми нібито жодною мірою не сумніваємося в тому, що Шерлок Холмс є повноцінним характером (літературним зокрема), все ж саме відсутність біографічної і психологічної самодостатності й самоцінності персонажа-детектива стане конститутивною ознакою жанру, компенсуючись його (персонажа) підвищеним функціональним статусом.

Принципова відмінність художньо-світоглядної позиції Дойла як письменника пізньореалістичної доби, з її вигадливим поєднанням реалізму і романтизму, від Едгара По як автора-романтика полягає в тому, що останній занурює своїх персонажів у світ-хаос, тоді як автор Шерлока Холмса живить свої сюжети ідеєю про можливість повернення гармонії у світ, відновлення порядку і справедливості. Ця ідея раціоналістичної упевненості цілком узгоджується з жорсткою сюжетною логікою Дойлового детектива. У ньому все має своє місце і призначення. Усі предмети й обставини, що складають як верхній сюжетний шар розслідування, так і глибинний смисл авторської філософії, формують цілісну архітектуру тексту.

Безперечно, в Холмсові є багато від перехідної епохи, яка його породила і яка засвідчила хиткість всякої певності і визначеності, але герой Дойла, по суті, ніяк не вписаний у соціально-побутові реалії вікторіанської (пізньовікторіанської) доби, тому його важко назвати реалістичним персонажем. І все ж, логіка, аналітика, раціоналізм не тільки лежать в основі його методу розслідування злочинів, але є сутнісними елементами Холмсового світобачення. І навіть за відсутності подробиць так званого реального життя, контекст діяльності приватного детектива Шерлока Холмса є безперечно англійсько-вікторіанським. Невипадково важливою характеристикою персонажа Дойла стає джентльменство в таких його константних ознаках, як шляхетність, справедливість,

респектабельність, стриманість тощо. Водночас у Холмсові є й прикмети декадансу, і не лише у форматі ніцшеанства, а й, скажімо, у певному інтересі до таких маргінальних знаків доби *fin de siècle*, як наркотики, східні духовні практики, екстраординарна музика Вагнера тощо. Відтак можна вважати, що Шерлок Холмс за багатьма ознаками відповідає типові модерністського персонажа з явними тенденціями до міфологізації.

Істотно також, що не тільки власне образ Шерлока Холмса, а й «художня дійсність холмсіани (предметна, соціальна, психологічна реальність) є так само міфологізованою, що значною мірою є результатом вдалої комунікації з імпліцитним читачем, конструктивної установки на міфогенність моделей дійсності...» (Л. Расевич).

На початку 1900-х років, продовжуючи писати про Шерлока Холмса, Дойл одночасно повертається до історичної теми. У 1905 р. він завершує роман «Сер Найджел», який є свого роду доповненням «Білого загону». У передмові автор наголошував, що в романі немає жодного епізоду, для якого не можна знайти підтвердження в документальних джерелах. Серед цих джерел він називає багато історичних праць про добу лицарства та середньовічну Англію. Герой роману Найджел Лорінг – збіднілий нащадок стародавнього роду. Він не тільки не має своїх земель, як то належало би аристократові, але навіть немає лицарських обладунків. Найджел живе у старому будинку разом із бабусею, гордою жінкою на ім'я Ерментруд, яка чимось нагадує матір письменника. Молодий лицар вирушає шукати слави і, щоб заслужити руку своєї коханої, дає обітницю здійснити три великих подвиги, які і складають сюжет твору.

Дойл високо шанував лицарський кодекс честі. Будучи послідовним гуманістом, він завжди був готовий боротися за справедливість і засуджував будь-які прояви расової нетерпимості. З грудня 1905 по серпень 1907, відклавши всі свої справи, письменник займався захистом несправедливо засудженого молодого юриста Джорджа Едалджі, парса за походженням. Едалджі звинуватили у вбивствах кількох корів та коней, і суд призначив йому сім років позбавлення волі. Через три роки зусиллями Дойла він був звільнений, але не

реабілітований, через що не мав займатися юридичною практикою. Домагаючись повного виправдання і зняття будь-яких звинувачень з Едалджі, Дойл опублікував серію статей про цю справу у газеті «Дейлі телеграф». Письменник не злякався анонімних погроз на свою адресу, продовжив розслідування і навіть встановив особу справжнього злочинця. Майже через сто років ця історія була покладена в основу сюжету роману Джуліана Барнса «Артур і Джордж».

У 1910 р., використовуючи сюжет одного зі своїх найпопулярніших оповідань про Шерлока Холмса, Дойл написав п'єсу «Строката стрічка». Він також продовжував працювати над історичними та науково-фантастичними творами. Романи «Загублений світ» (1912) та «Отруєний пояс» (1913) об'єднані образом головного героя професора Челленджера, дивакуватої людини, яка самовіддано служить науці й уміє постояти за себе та за свої ідеї.

Коли розпочалася Перша світова війна, старший син письменника Кінгслі пішов на фронт добровольцем. Він був поранений і помер у 1918 році за два тижні до закінчення війни. Через рік від хвороб та виснаження помер молодший брат письменника, бригадний генерал Іннес Дойл. На війні загинули ще чотири родичі Дойла. Він сам відчайдушно рвався на фронт, але британське командування відхиляло всі його прохання, вважаючи, що письменник може принести більше користі в тилу, якщо писатиме нариси про британську армію. У 1916 р. йому вдалося відвідати театр воєнних дій, після чого він написав кілька статей, присвячених різним подіям цієї страшної війни.

Навіть у ці важкі роки Дойл продовжив писати оповідання про Шерлока Холмса. У 1917 р. вийшла збірка «Його прощальний уклін: Деякі спогади про Шерлока Холмса», а ще через десять років — остання збірка, присвячена пригодам «Великого детектива», — «Архів Шерлока Холмса» (1927).

У 1920-ті роки Дойл багато подорожував усім світом. Він побував в Австралії, Америці та Африці, скрізь читав лекції і проводив бесіди з шанувальниками своєї творчості. У цей час він згадав про своє давнє захоплення і написав двотомну «Історію спіритизму» (1926). У 1929 р. був опублікований один із останніх художніх творів Дойла — повість «Маракотова

безодня». Головний герой повісті – фанатичний професор Маракот – основними рисами свого характеру схожий на професора Челленджера. Заради пошуку наукової істини він готовий на будь-який ризик. Маракот та його супутники виявили людей на дні океану. Ці люди – вцілілі нащадки стародавньої цивілізації – розповіли вченим про загибель Атлантиди. Цю катастрофу письменник інтерпретує як наслідок морального розкладу суспільства, надаючи йому всезагального значення як причини руйнівних війн та світових катаклізмів.

Дойл помер 7 липня 1930 р. На надгробній плиті письменника викарбуване його ім'я, роки життя і короткий напис: «Вірний, як сталь, прямий, як клинок».

Смерть автора не могла зупинити кар'єру Шерлока Холмса. Професійні письменники й автори-аматори і сьогодні продовжують створювати нові історії про пригоди «Великого детектива»; про нього вигадують анекдоти, знімають фільми, пишуть наукові монографії. В Англії та Америці на честь Шерлока Холмса було створено кілька літературних товариств, таких як «Лондонське товариство Шерлока Холмса», «Нерегулярні війська Бейкер-стріт», «Клуб Строкатої стрічки». Існує кілька музеїв Шерлока Холмса. Пам'ятники цього літературного героя були встановлені в Англії, Шотландії, Швейцарії, Японії.

Запитання і завдання

Які життєві чинники сприяли становленню літературного дару Артура Конан Дойла?

Як проявляються в творах Дойла принципи його життєвої філософії?

Що характеризує романи Дойла на історичну тематику?

Яке місце займав у житті і творчості Дойла спорт?

Як в образі Шерлока Холмса проявляється зв'язок із реалізмом та модернізмом?

З якими ідеями перехідної доби перегукується образ Шерлока Холмса?

У чому полягає своєрідність міфологізації в образі Шерлока Холмса?

Література

Аствацатуров А. Артур Дойл. *История западноевропейской литературы. XIX век: Англия.* СПб: Филологический факультет СПбГУ; Москва, Издательский центр «Академия», 2004. С. 470-482.

Давиденко Г., Чайка О. Історія зарубіжної літератури XIX - початку XX століття. Київ : «Центр учбової літератури», 2011. С. 96-110.

Дмитренко М. Шерлок Холмс і його творець Артур Дойл. *Дойл А. К. Собака Баскервілів.* Київ, 1992. С. 445-446.

Карр Д.Д., Пирсон Х. Артур Конан Дойл. *Жизнь и творчество.* Москва : Эксмо, 2003. 480 с.

Панченко В. Творець немирущого Шерлока Холмса. *Дойль А. К. Пригоди Шерлока Холмса.* Київ, Тернопіль, 2010. С. 5-14.

Попов Ю. Неоромантизм. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства.* Чернівці : Золоті литаври, 2001. С. 372-373.

Расевич Л. П. Шерлок Холмс А. Дойля як інтерпретація «міфу надлюдини» у форматі мідллітератури : автореф. дис. ... канд. філол. наук / Чорномор. держ. ун-т ім. Петра Могили. Миколаїв, 2016. 18 с.

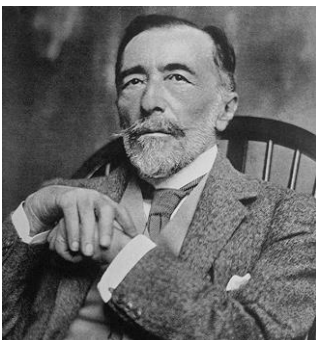
Чертанов М. Дойл. М. : Молодая гвардия, 2008. 328 с.

Sherlock Holmes for the 21st Century: Essays on New Adaptations / ed. by L. Porter. Jefferson : McFarland, 2012. 220 p.

Tracy J. Encyclopedia Sherlockiana; or, A Universal Dictionary of the State of Knowledge of Sherlock Holmes and His Biographer, John H. Watson. New York : Avon Books, 1979. 411 p.

Джозеф Конрад

Кеба О. В. *(Кам'янець-Подільський)*



Джозеф Конрад (Joseph Conrad, автонім: Коженювський, Юзеф Теодор Конрад; 1857-1924) – «польський класик англійської літератури» – здійснив колосальний вплив на світову літературу новітньої доби. «Разом із Джозефом Конрадом ми переступаємо поріг двадцятого століття...»

Ці слова англійського літературознавця Арнольда Кеттла сповнені глибокого смислу. Річ не тільки в тому, що «Серцю пітьми» – сьогоdnішній беззаперечний візитівці письменника – випало потрапити до читача якраз на межі двох століть, а насамперед у тому, що Конрад своєю творчістю колосально вплинув на літературу новітньої доби, випереджаючи й знаменуючи провідні тенденції її розвитку.

Конрад неодноразово підкреслював, що він є «польським шляхтичем із України». Сягнувши вершин світового письменства з берегів туманного Альбіону, він не зрікся й ніколи не забував свого коріння. 1987-го року в селі Тереховому поблизу Бердичева, на малій батьківщині письменника, де впродовж декількох століть мешкали його предки, почав діяти один із перших у світі музеїв Конрада. На його відкритті українські письменники Дмитро Павличко та Юрій Щербак визначили три провідні джерела, три культурні сили творчості Джозефа Конрада: українська земля, польський дух і велич англійської мови.

Улюбленим англійським словом Конрада було *Fidelity*, яке українською можна перекласти по-різному: Вірність, Відданість, Точність. Всі значення цього слова оприявнюються в Конрадових творах: на людській Вірності тримається світ; з Відданості своїй справі формується життєва позиція людини; через Точність – найважливіший критерій художнього письма – реалізується творче кредо митця, сформульоване в авторській передмові до роману «Ностромо»: «змусити читачів чути <...>, відчувати, але насамперед — змусити бачити...».

Одна з перших опублікованих книжок Конрада мала назву «Оповідання про неспокій» («Tales of Unrest», 1898), до якої автор включив п'ять історій: «Ідіоти», «Аванпост прогресу», «Лагуна», «Караїн», «Повернення». Саме ці твори «поклали початок психологічній лінії в англійській прозі...» (А. Бурцев). До цього можна додати, що новаторство цих творів полягає також і в тому, що психологічний аспект зображення людини і світу поєднується тут із екзистенціальним.

Уже в ранніх творах формується художня концепція Конрада, в основі якої лежить уявлення про ірраціональну й неосяжну природу світу. Він існує у хвилеподібному чередуванні спокою і неспокою, що підкоряють собі і

особистість. Оволодіваючи людьми, стан «неспокою» штовхає їх на пошуки пригод, змушує порушувати усталений природний порядок. Водночас важко погодитися з трактовкою цих оповідань О. Соловйовою, яка стверджує, що «герої Конрада — «пасіонарії», сильні особистості, що балансують на межі злочину і потребують покровительства вищого розуму...». В такій інтерпретації проза Конрада є ідентичною неоромантизму, хоча насправді з ним у автора «Серця пільми» більше відмінностей, ніж подібностей.

Особливо показовим у цьому відношенні є оповідання «Аванпост прогресу» («An Outpost of Progress»). Основним художнім засобом зображення світу і створення образу людини в ньому є іронія. Вона дається взнаки скрізь: і в назві оповідання, і в зовнішності героїв, і в програмній промові Директора про славне майбутнє станції, і в ентузіазмі, з яким Кайєр і Карльє спочатку взялися за діло.

Ефектна назва оповідання — «Аванпост прогресу» — насправді означає торговельну станцію якоїсь «Великої торговельної компанії», загублену десь «у центрі Африки», віддалену на 300 миль від найближчої станції, де два «герої» ледарюють, користуючись працею слуг-африканців, і чекають, коли ті ж африканці принесуть їм слонову кістку, щоб обміняти її на промислові товари. Ці «герої» більше нагадують «покидьків» європейського суспільства. Начальник станції Кайєр кинув свою службу на телеграфі, щоб заробити гроші для приданого своєї дочки, а його помічник Карльє, відставний унтер-офіцер кавалерії, настільки набрид родичам своїм неробством, що зять виклопотав йому місце торговельного агента. «Непоказні й мізерні люди...» — таку категоричну оцінку дає їм розповідач.

Конрада часто називають письменником моря, автором авантюрно-пригодницьких романів і повістей. Хоча справді і сам автор за першою своєю професією, і значна кількість його персонажів пов'язані з морем, такий суто тематичний підхід надто звужує специфіку Конрадового художнього світу і висновок про його «морську» природу можна зробити лише на підставі дуже поверхового сприйняття.

У передмові до «Літопису життя» Конрад писав: «...морю призначено було, за сліпою волею обставин, стати на багато

років всім моїм світом, а торговельному флоту — моїм єдиним пристановищем. Немає нічого дивного тому, що у своїх морських книгах, в «Нігері з «Нарциса»» і в «Дзеркалі моря» (а також у декількох новелах з морського життя, наприклад, у «Юності» і в «Тайфуні»), я спробував майже що із синовнім почуттям передати пульс життя, що б'ється в безбережному океані, у серцях простих людей, які від віку борознять морські простори, а також живу природу кораблів — творіння їхніх рук і предмет їхньої безустанної турботи...».

У цій характеристиці Конрад виявляє насамперед біографічну основу й тематичну спрямованість своєї творчості. Водночас в одній із передмов (до так званих «коротких оповідань» (чи історій, в оригіналі — *short tales*) він висвітлює більшою мірою присутній смисл «морської» теми: «Хоча мене часто називають письменником моря, я завжди вважав, що в мене немає різко вираженого тяжіння до цієї чи якої-небудь іншої теми. <...> Насправді, якщо вести лік на сторінки, я написав про море дуже небагато. Море було місцем дії, але дуже рідко — метою в моїй літературній роботі. Занадто пізно тепер, після скількох років, намагатися приховати правду; тому зізнаюся, що коли я лише запускав перші паперові кораблики в дні мого письменницького дитинства, метою моєю була стихія така сама неспокійна, мінлива й небезпечна, як море й навіть ще більша — величезний ненаситний океан людського життя....».

Відтак можемо констатувати, що Конрад розвиває і трансформує «морську» тематику у філософський жанр (порівн. влучне висловлювання українського літературознавця В. Панченка: «Філософська проза, що «прикидається» пригодницькою»).

Специфічний розвиток морської теми спостерігаємо вже в першому романі Конрада — «Каприз Олмейера» («*Almayer's Folly*», 1895). Цей твір разом із «Вигнанцем з островів» («*An Outcast of the Islands*», 1897) і розпочатим ще в 1896 р. «Визволенням» («*The Rescue*», опубл. у 1920 р.), що має підзаголовок «Роман мілин» склали трилогію, дія якої розгортається в Малайзії. У них заявлена одна з основних тем творчості Конрада — тема колоніалізму. На відміну від таких його сучасників, як Дж. Р. Кіплінг, який вразив європейців

самобутньою культурою Сходу і водночас явно романтизував і міфологізував «носії культури, прогресу й цивілізації» (саме Кіплінгу належить відома фраза «Тягар білої людини»), Конрад зриває романтичний флер із пригод в екзотичних країнах і розвінчує міф про «місію білої людини»: моряки, торговельні агенти, авантюристи всіх сортів, готові на будь-які злочини заради влади й багатства, відправляються в незаймані тропічні ліси, але там їм доведеться спізнати крах усіх планів, жах і загибель.

Особливо значущим для подальшого розвитку новітньої літератури став роман «Серце пільми» (за іншими визначеннями – повість, а згідно з часто вживаним самим автором поняттям, «довге коротке оповідання» («long short story»)), або «novella», тобто епічний твір, наближений до роману за типом розповіді і структурою, але порівняно невеликого обсягу.

Фабульна основа твору доволі проста. В ній розповідається про подорож капітана Марлоу (фактично він сам її розповідає) до «чорного континенту» за дорученням якоїсь бельгійської торгівельної компанії, до якої він найнявся на роботу. Подорож має на меті з'ясування обставин безпідставної затримки торгового агента компанії на ім'я Куртц на одній із дальніх станцій зі збирання слонової кістки. Після важкого просування неназваною «могутньою річкою» до станції і численних поневірянь Марлоу врешті-решт зустрічається із смертельно хворим Куртцом і вже на борту пароплава, який починає зворотній шлях, той помирає. Звістку про це Марлоу приносить наречений Куртца, фактично викривляючи в своїй розповіді і те, як помер Куртц, і як він ставився до неї. Як відомо, сюжет будь-якого твору не може бути зведеним до його фабульної основи, і сюжет «Серця пільми», такий позірно простий, відкриває масу соціально-історичних, культурно-політичних, морально-філософських і навіть естетичних проблем. Невипадково саме за цим твором у літературі XX ст. закріпилося визначення «екзистенціальна пригода» і статус своєрідного архетипу такої пригоди.

Специфіка сюжету «Серця пільми», крім усього іншого, ставить під сумнів віднесення творчості Конрада до неоромантичного напрямку літератури межі століть. Зазвичай у

творах письменників-неоромантиків має місце динамічний сюжет пригодницького типу, що розгортається в екзотичних країнах за надзвичайних обставин, а персонажі виступають мужніми героями, борцями за свободу і справедливість. У Конрада цим критеріям неоромантичної прози відповідає хіба те, що події твору відбуваються на теренах Африки, але її екзотика виявляється не те що привабливою, а, навпаки, — жорстоко-відразливою. Немає тут і динамічно-напруженого розвитку подій. Динаміка і напруга створюються на інших підставах — переключенням реєстру розповіді у внутрішню сферу, створенням «драми свідомості», що стикається з непереборними силами і непідвладними людському розумінню обставинами.

Сюжет твору будується як ретроспективна розповідь. Виклад спочатку ведеться від імені первинного Я-розповідача, який приймає подобу самого автора, і дуже швидко передається капітанові Марлоу.

Дуже важливим у творі є сюжетний епізод, коли Марлоу приходить в компанію, де його мають оформити на роботу. Місто, де розташований офіс компанії, не називається (хоча в його описі вгадується Брюссель), але асоціація, яку при цьому наводить Марлоу («домовина поваплена»), відіб'ється у подальшій розповіді. У приймальній конторі, яку знову ж таки іронічно названо «святилищем», Марлоу зауважує двох жінок літнього віку, які щось вив'язують із чорної вовни. Цей образ викликає одночасно дві асоціації — з давньогрецькими богинями Парками, які визначали тривалість людського життя, і з так званими в'язальницями Французької революції — жінками, які сиділи під смертовбивчою машиною гільйотиною і в'язали теплі речі для «діячів» революції. Ще одна ситуація, що доповнює похмуру картину сучасних Парок і так само провіщає недобре майбутнє, — це епізод, коли старий лікар під час медичного огляду вимірює череп Марлоу і мимохіть дає йому зрозуміти, що звідти, куди він відправляється, мало хто повертається.

Уже в цих епізодах розповідь Марлоу набуває значення «екзистенціальної пригоди», що формується самим Фатумом. Те, з якою настирливістю Марлоу добивається свого призначення, навіть ідучи наперекір своїм принципам

(зокрема, не звертатися по допомогу до жінок), долаючи одну перешкоду за іншою, аби реалізувати можливість потрапити на омріяний континент, справляє враження «нав'язливої ідеї» (сам він так і каже: «я був одержимий нав'язливою ідеєю»), засвідчує особливий, унікальний статус подорожі, яку йому доведеться здійснити.

На шляху до місця призначення Марлоу стає свідком численних сцен насилля, підступності білих, дикості чорношкірих, хворостей, смертей, що слугують своєрідною передмовою до основного етапу подорожі Марлоу вглиб країни, на зустріч із Куртцом. Але навіть на тлі колоніальної повсякденності, зображеної в «Серці півми», образ і справи процвітаючого торговельного агента Куртца виділяються особливою лиховісністю. У Куртца були грандіозні плани, його характеризували як «носія прогресу», і, як потім сам скаже Марлоу, він стояв, за його словами, «на порозі великих справ». Однак їхньому здійсненню перешкодила смерть. Створюючи образ Куртца, Конрад вдається до методу контрасту, тобто протиставлення мнимої репутації героя його справжній сутності. Автор-оповідач допускає навіть народження легенди про містера Куртца. Спочатку він уважно слухає захоплену розповідь про нього з вуст його молодого шанувальника, що виявляється сином архієрея з Тамбовської губернії. Далі розповідач не переконує журналіста, на думку якого, з містера Куртца, зважаючи на його блискучі ораторські здібності, вийшов би блискучий лідер якої-небудь радикальної партії.

Паралельно з розвитком легенди Куртца здійснюється його розвінчання, розкривається справжній зміст його «великих задумів». Щодо цього «Серце півми» відноситься до категорії творів «без героя». Образ оповідача, очевидця цього колоніального «ярмарку марноти», потрібен для вираження авторської позиції. За навмисною зовнішньою незворушністю Марлоу, з якою він веде розповідь, приховується внутрішня напруга й «неспокій». Утім, суттєво й те, що Марлоу як розповідач історії і людина, яка прагне зрозуміти таємницю Куртца і розкрити антилюдський зміст діяльності європейців на «чорному континенті», не знімає з себе відповідальності за ці злочини, з гіркою іронією відзначаючи: «врешті-решт я

також брав участь у цій великій справі, що вимагала таких благородних і справедливих заходів...».

У «Серці пільми» Конрад у черговий раз випробовує людину. Містер Куртц наділений безмірною владою, і вседозволеність розкриває міру «пільми» у його душі. У творі проступає пророче начало: Конрад передбачає тоталітарні режими й типи диктаторів XX століття. Більше того, його герой виявляється здатним до самоаналізу, і останні слова Куртца («Horror! Horror!») звучать як оцінка власних лиховісних діянь.

Відкриваючи «темний» бік існування і самої природи людини, мандрівка Марлоу, збіднена на події, збагачується його постійною рефлексією, що отримує метафізично-екзистенціальне спрямування. Своєю чергою ця рефлексія зумовлюється сприйняттям фігури містера Куртца, ставлення до якого з боку Марлоу позначене явною амбівалентністю — від захоплення до ненависті.

По ходу розповіді Марлоу часто зупиняється, і наратив ніби повертається до початкової точки розповіді, у часопростір теперішнього, відтак час розказуваної події і час події розказування постійно співвідносяться. У моменти переключення первинний розповідач акцентує увагу читача як на тих змінах, що відбуваються з Марлоу (як він сам переживає свою розповідь), так і на особливостях сприйняття його розповіді реципієнтами-слухачами: «Стало так темно, що ми, слухачі, заледве бачили один одного. Уже довгий час Марлоу, який сидів трохи поодаль, був для нас не більше, ніж голосом. Ніхто не сказав ні слова. Інші запросто могли й дрімати, але я не спав. Я слухав, слухав, сподіваючись почути речення, слово, яке б могло пояснити той ледь вловимий неспокій, який навіяла мені ця розповідь, що, здавалося, сама себе ткала у важкому нічному повітрі над рікою» (переклад М.Головки).

Марлоу з посередника між героєм і «аудиторією» перетворюється на самотійного персонажа, що вимагає від читача максимуму уваги. Не випадково у моменти зупинки його розповіді первинний розповідач підкреслено фіксує ті зміни, що відбуваються з Марлоу. Відтак виявляється, що Куртц як герой історії, яку розповідає Марлоу, служить засобом виявлення внутрішніх протиріч у характері останнього,

своєрідним екраном, на який той проектує власні таємні ілюзії й сумніви.

Постійне реверсування розповіді, хронотопні вставки і переходи навіюють читачеві відчуття того, що первісна, древня, «безмірна» пільма («an immense darkness») обступає учасників історії, її розповідачів і слухачів (а значить, і самого читача); вона позбавляється часової і географічно-просторової конкретності і набуває ознак вічного й незбагненого феномена. У такий спосіб, через граничну хронотопну універсалізацію, Конрад насичує «подорожньо-пригодницьку повість» філософсько-екзистенційальною проблематикою.

Капітан Марлоу є одним із оповідачів і в романі Конрада «Лорд Джім» (1900), де він також намагається з'ясувати таємницю долі і внутрішнього світу свого молодого колеги з морської справи. Але ще до появи Марлоу у творі читач дізнається про події, які кардинальним чином випнули на життя Джіма. В одну з перших своїх відповідальних поїздок він виконував обов'язки штурмана на судні «Патна», яке мало перевезти близько 800 паломників з Індії у Перську затоку. В момент, що безпосередньо передувало, здавалося б, неминучій катастрофі і загибелі судна, інстинктивно, разом із іншими членами екіпажу, Джім стрибнув у воду. Він безвідповідально покинув судно і пасажирів, і за цей злочин Джіма передають до суду і позбавляють професійної ліцензії. Однак не вирок юридичної інстанції стає для героя трагедією, а самоусвідомлення вчиненого. Зовнішній конфлікт переходить у внутрішній і зумовлює розгортання сюжетних перепитів.

Розбір справи Джіма перетворюється на екзистенційний за своїм змістом і спрямованістю думки внутрішній монолог героя. Показово, що розповідач не тільки не відтворює в точності запитання, які ставляться перед Джімом, а й навіть не передає їх змісту — все зосереджено на саморефлексії героя, поданий у формі невластивого прямого мовлення. Хоча вся розповідь концентрується навколо Джіма і його нібито особистих проблем, центральна подія і фігура подається через сприйняття іншими людьми, за допомогою ретельно продуманої системи точок зору-дзеркал, яка й створює ефект множинного відтворення трагедії Джіма.

«Серце пільми» і «Лорд Джим» склали Конрадові високу літературну репутацію, яка тільки зростала з кожним наступним його твором. «Ностромо» («Nostromo», 1904), «Таємний агент» («The Secret Agent», 1907), «Очіма Заходу» («Under Western Eyes», 1911), «Випадок» («The Chance», 1913), «Тіньова риска» («The Shadow Line», 1917), – ці романи на різному життєвому матеріалі демонстрували стійку увагу автора до суперечностей цивілізаційного поступу й екзистенціальних проблем людського буття.

Феномен Конрада, окрім багатьох інших його проявів, полягає і в тому, що він залишається однаково цікавим і важливим як для звичайного читача, так і для професійних письменників. Автора «Серця пільми» своїм літературним наставником називали Вільям Фолкнер і Грем Грін, Ернест Гемінгвей і Томас Манн, Скотт Фіцджеральд і Джозеф Хеллер, Салман Рушді і Відіадхар Найпол. Класик англійської і американської літератури Т.С. Еліот ще в 20-ті роки характеризував Конрада як «значущу фігуру нашого часу», а тридцять років потому відомий американський романіст Р.П. Воррен, автор знаменитої «Всієї королівської раті», у передмові до американського видання роману «Ностромо» назвав його автора «найкрупнішим письменником, який стоїть біля витоків нашого сторіччя...». Виглядає вкрай показовим, що ім'я Конрада постійно зустрічаємо на сторінках творів відомих сучасних авторів – Вільяма Стайрона, Джона Ірвінга, Харукі Мураками, Салмана Рушді...

Запитання і завдання

Яким чином кар'єра Конрада як моряка вплинула на його творчість?

Чому визначення творів Конрада як «морських» є неточним і недостатнім?

Аргументуйте думку англійського літературного критика А. Кеттла «Разом із Джозефом Конрадом ми переступаємо поріг XX століття».

Чому домінанту творчості Конрада часто визначають як екзистенціальну?

Які відомі письменники XX століття називали себе «літературними учнями» Конрада?

Що зумовлює структурні особливості роману «Серце пільми»?

Як співвідносяться в системі персонажів «Серця пільми» Марлоу і Курц?

Література

Гришин-Грищук І. Першовитоки Джозефа Конрада. *Слово і час*. 1997. № 9. С. 58-59.

Кеба О.В., Шенкнехт Н.М. Проза Джозефа Конрада: проблематика і поетика екзистенціального світосприйняття. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2016. 88 с.

Кеттл А. Введение в историю английского романа. Москва : Прогресс, 1966. 448 с.

Соколянський М., Цибульська В. Українські ремінісценції Джозефа Конрада // *Всесвіт*. 1996. № 8-9. С. 139-141.

Стемповський Є. Багаж з Калинівки. Розділи з книги «В долині Дністра. Листи про Україну». *Всесвіт*. 1994. № 4. С. 174-175.

Ткачук О. П. Джозеф Конрад у контексті сучасних досліджень. *Тернопільський держ. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. Наук. записки. Сер. Літературознавство*. Тернопіль, 2012. Вип. 188. Том 200. С. 102-105.

Урнов Д. М. Джозеф Конрад. Москва : Наука, 1977. 128 с.

Яковенко, Сергій. Вигнання з «дому» природи: «Серце пільми» Джозефа Конрада і польська традиція. *Питання літературознавства*. Чернівці, 2009. Вип. 77. С. 271-279.

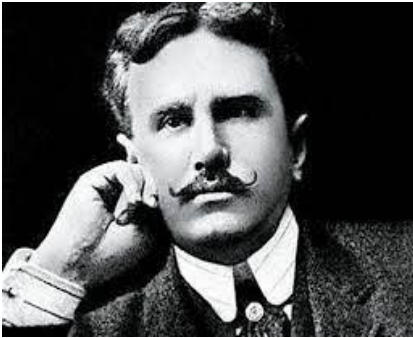
Heart of Darkness By Joseph Conrad. A Study Guide. URL : <http://cummingsstudyguides.net/HeartDarkness.html>

The Joseph Conrad Society (UK). URL : <http://www.josephconradsociety.org/>

Література США

О. Генрі

Козлова А.Г. (Харків)



О. Генрі (справжнє ім'я – Вільям Сідні Портер) (1862–1910) народився 11 вересня 1862 року у селищі Сентр-Коммоніті, неподалік від міста Грінсборо штату Північна Кароліна в сім'ї провінційного лікаря Алджернона Сідні Портера і його дружини Мері Джейн Вірджинії Свейн Портер. Життя

майбутнього письменника вже з дитинства було нерадісним: коли хлопчикові виповнилося три роки, від туберкульозу померла його мати, а батько, ставши удівцем, почав пити, кинув лікарську практику і дуже скоро перетворився на алкоголіка.

Після смерті матері вихованням хлопчика займалася тітка по батькові Евеліна Марія Портер, яка керувала у Грінсборо приватною школою. Навчаючись у цій школі, Вільям почав активно читати. Твори Вальтера Скотта, Чарльза Діккенса, Олександра Дюма та Віктора Гюго, з якими він познайомився у ці роки, на все життя залишилися його улюбленими книжками. У цей же період виявляється його схильність до письменництва. Учителька часто пропонувала дітям скласти продовження оповідання, початого нею, і Вільям справлявся із завданням краще за всіх. Можливо, давалася в знаки спадковість: його мати малювала та віршувала, а дід був редактором місцевої газети.

Залишивши шкільне навчання, п'ятнадцятирічний хлопець став учнем в аптекарському магазині свого дядька, і у 1881 році, коли йому виповнилося дев'ятнадцять, здобув професію фармацевта. Творчі здібності юнака проявились у малюванні: він створював шаржі на звичайних людей – відвідувачів аптеки.

У 1882 році, відгукнувшись на пропозицію друга – доктора Джеймса Холла, – майбутній письменник їде до Техасу, де протягом двох років живе на його скотарському ранчо. Тут

юнак спілкувався з ковбоями і строкатим бродячим людом, що населяв на той час цей ще мало обжитий край, навчився їздити верхи, вивчив французьку, німецьку та іспанську мови, багато часу приділяв читанню класичної літератури і почав писати гумористичні оповідання.

Зміцнивши здоров'я, що було однією з цілей його перебування на ранчо, Вільям у 1884 переїхав до столиці Техасу Остіну. Там він продовжує пошуки своєї справи, часто змінюючи професії. Але де б він ні працював, набагато більше його приваблювали заняття мистецтвом: він співав у вокальному квартеті, грав у аматорських виставах, малював карикатури, писав гумористичні вірші та оповідання. В Остіні Вільям зустрів своє кохання – Етол Естес – сімнадцятирічну дівчину з респектабельної та заможної сім'ї. 1 червня 1887 року вони таємно повінчалися і невдовзі помирилися з батьками Етол. Дівчина часто хворіла, у неї виявився спадковий туберкульоз, і їхній первісток помер, щойно народившись.

Працюючи креслярем у Земельному управлінні штату Техас, Вільям пробує сили у письменництві і відсилає свої гумористичні оповідання у різні редакції. У вересні 1889 року у подружжя народилася донька, тоді ж митець отримав і перший гонорар від газети «Детройт фрі прес».

1891 року Вільям стає касиром в Остінському Національному банку, а у 1894 році на гроші тестя купує типографське обладнання і починає випускати гумористичний тижневик «Роллінг Стоун» («Rolling Stone»), який через брак коштів проіснував лише рік. Але він спробував себе як редактор, видавець і художник періодичного видання, у якому також публікувалися твори письменника – фейлетони, анекдоти, вірші, пародії. В цих творах визначалися теми майбутніх новел О. Генрі, формувалися типи героїв, викарбовувався неповторний стиль письменника. Твори і малюнки Вільяма привернули увагу редактора газети «Х'юстон Пост» («Houston Post»). У 1895 році Портер із сім'єю переїздить до Х'юстона, де йому запропонували вести гумористичний відділ у цьому виданні.

Тим часом ревізія виявила в Остінському банку нестачу, Портера звинуватили у розтраті, і проти нього було порушено кримінальну справу. Дослідники не висловлюють єдиної думки

щодо того, чи справді Вільям був винний, чи то було необґрунтоване звинувачення. Проте Д. Ленгфорт зауважує, що в жодній новелі О. Генрі немає героя, який був би покараний за чужу провину, тоді як заслужено покарані є.

Ховаючись від переслідування, у лютому 1896 року Вільям від'їждить до Нового Орлеану, де кілька тижнів працює репортером, а потім їде до Гондурасу. Отримані життєві враження дають багатий матеріал для нових і нових творів, де з'являються пригодницькі сюжети, яскраві пейзажні замальовки, елементи культури і побуту мешканців Латинської Америки. Пізніше двадцять новел цього періоду стануть основою повісті «Королі й капуста» («Cabbages and Kings») (1904).

Отримавши звістку про тяжку хворобу дружини, Вільям повернувся до Остіну. Він встиг побачитися і попрощатися з Атол, але за кілька днів вона померла. Відразу після похорону Портера було заарештовано і після суду, на якому він не сказав жодного слова, відправлено до в'язниці міста Колумбус, де він провів три роки. Там остаточно сформувався майстер яскравих новел письменник О. Генрі. Перший твір, підписаний цим псевдонімом, – «Різдвяний подарунок Діка-Свистуна» – народився у в'язниці і був надрукований у 1899 році в «Журналі МакКлюра» («McClure's Magazine»).

Походження псевдоніму письменника, достеменно не відомо. Одна з версій пов'язує його з фармацевтичним довідником, яким часто користувався Вільям, працюючи в аптеці, автором якого був Етьєн Оссіан Генрі. Інша версія згадує про вигук «Oh, Henry!», який часто звучав на адресу шкідливого кота на ім'я Генрі остінського друга письменника Джозефа Гаррела. Ще одна версія пов'язує псевдонім О. Генрі зі шкільними роками Вільяма Портера: шкільний учитель, який захоплювався здобутками американського фізика Джозефа Генрі, часто вигукував на уроках: «О, Генрі! Ти відкрив те-то і те-то...»

Після звільнення О. Генрі деякий час живе у Піттсбурзі, де мешкали батьки його померлої дружини з онукою, а у 1902 році переїждить до Нью-Йорка, який став одним з головних об'єктів творчої уваги письменника. Найзначніша частина творчої

спадщини О. Генрі припадає саме на останні вісім років його життя.

Наприкінці 1903 року письменник підписав контракт з нью-йоркською газетою «World», згідно з яким він зобов'язувався щотижня здавати коротке недільне оповідання і отримувати за нього досить великий на той час гонорар – сто доларів. Співпрацював О. Генрі також з іншими періодичними виданнями, і його річний заробіток не поступався прибутку популярних американських романістів. Але це вимагало від письменника повної віддачі, що не могло не завдати шкоди його і без того слабкому здоров'ю.

Упродовж 1904 року вийшло друком шістдесят шість новел і нарисів О. Генрі, а також його книга «Королі й капуста». 1905 року було видано ще п'ятдесят чотири новели. Цей рік став етапним у творчій долі О. Генрі. Він виявився не лише дуже продуктивним у літературному плані – ніколи раніше і ніколи потому письменник не працював так інтенсивно, цей рік приніс митцю справжню популярність.

В останні роки О. Генрі намагається якось налагодити своє життя і 27 листопада 1907 року бере шлюб зі своєю приятелькою по Грінсборо Сарою Ліндсей Коулмен. Медовий місяць, який подружжя провело у Хот-Спрінгс (Арканзас), письменник називав найщасливішими днями свого життя, попри матеріальні проблеми і проблеми зі здоров'ям.

Але одруження не забезпечило митцю бажаного сімейного затишку. Болісний для подружжя досвід спільного проживання тривав трохи більше трьох місяців, після чого вони остаточно зрозуміли, що вони дуже різні, щоб жити постійно разом, і вирішили роз'їхатися: Сара повернулася до матері (до Ешвілла), а її чоловік залишився у Нью-Йорку. Проте пристойності було дотримано: літній мамі потрібні догляд та увага доньки, а О. Генрі необхідно працювати. Пізніше, 1916 року, Сара Портер обмовилася: «Ах, якби в мені було більше співчуття, а ньому – більше ніжності...»

Серед збірок останніх років життя письменника «Чотири мільйони» (1906), «Палаючий світильник» (1907), «Серце Заходу» (1907), «Благородний шахрай» (1908), «Голос великого міста» (1908), «Шляхи долі» (1909), «На вибір» (1909), «Колообіг» (1910), «Ділові люди» (1910). Три збірки – «Усього

потроху» (1911), «Під лежачий камінь» (1912) і «Залишки» (1917) – було видано вже після смерті митця.

Доля відпустила О. Генрі кілька років слави, проте каторжна праця та безладний спосіб життя мали свої наслідки: загострилися хвороби письменника – цукровий діабет та цироз печінки. Останні тижні він провів у бідному готельному номері на самоті. Помер О. Генрі 5 червня 1910 року на сорок восьмому році життя у нью-йоркській лікарні і був похований в Ешвіллі.

О. Генрі є автором більш ніж двохсот вісімдесяти творів різних жанрів. Серед них новели, скетчі, гуморески. Перу О. Генрі належать 273 новели і один великий твір – повість, яку іноді визначають як роман, «Королі і капуста». Повне зібрання творів письменника складає 18 томів.

Дослідники ділять новели О. Генрі на дві основні групи. Першу групу можна визначити як нью-йоркський цикл. До нього належать близько півтори сотні творів, які об'єднує місце події – Нью-Йорк і приналежність персонажів до мешканців цього міста, будь то вуличні жебраки чи біржові королі. Другу – меншу – групу складають твори, дія яких відбувається на Півдні та на Заході США, іноді у Південній Америці. Діючими особами в них виступають ковбої, бандити та різного роду волоцюги та шахраї. Дещо окремо, але зближуючись за низкою мотивів із другою групою новел, стоїть повість «Королі та капуста», місцем дії якого є вигадана маленька латиноамериканська країна Анчурія, яку письменник визначає як «бананову республіку» (до речі, цей термін вигадав саме О. Генрі), бо основною статтею доходу країни був експорт тропічних фруктів до США.

В одному з ранніх творів «Ніч помилок» (1895) письменник сформулював своє творче кредо: «Одна з найвеличніших книг у світі – це повсякденне життя... Той, хто дивиться на життя проникливим поглядом, зможе побачити під тонким покривом повсякденності романтичну, трагічну та комічну вистави, які розігрують актори – великі й малі, що попирають підмостки театру всесвіту. Життя – не трагедія і не комедія. У ньому змішалось і те, й інше. Високо над нами всесильні руки смикають за мотузку <...> Ми – маріонетки – танцюємо і плачемо, зазвичай не з власної волі...» Саме повсякденне життя, на думку О. Генрі, повинно стати головним

предметом мистецтва, бо всі люди є однаково цікавими і письменникові, і читачеві. Характерними рисами новел О. Генрі є захоплюючий сюжет, лаконізм, добрий гумор. Дослідники звертають увагу на використання письменником принципу «подвійної сюжетної пружини», що повною мірою реалізується у фіналі твору, де криється справжня розгадка. О. Генрі унікає глибокого психологічного мотивування дій своїх персонажів, що, у свою чергу, посилює несподіванку фіналу.

Дослідники звертають увагу на те, що динамічність новел О. Генрі посилюється характерним загостренням сюжету, при якому звична логіка подій збивається, порушується, і читач переходить від однієї несподіванки до іншої, щоб бути «обдуреним» хибною розв'язкою і потім приголомшеним іншою, остаточною, припускати яку з початкового ходу дії було важко. На думку Б.М. Ейхенбаума, розв'язка у творах письменника не просто несподівана, але подвійна: перший поворот, здавалося б, природно завершує дію, але є другий, де сюжет робить зовсім несподіваний «кульбіт». Про це пишуть й інші літературознавці, наголошуючи на тому, що пружина дії «підкидає» читацький інтерес двічі: спочатку у хибній розв'язці, а потім – у справжній.

Дослідники зауважують, що калейдоскопічний світ творів О. Генрі нагадує життя письменника. Це енциклопедія повоєнної Америки, де з однаковою легкістю розповідається про ковбоїв Дикого Заходу, провінційних фермерів і нью-йоркських продавчинь. О. Генрі відтворив образ Америки початку XX століття, представив життя різних суспільних прошарків країни, відтворив велику галерею типів і характерів. Талант сатирика та гумориста дозволив йому по-своєму, цікаво та оригінально, вирішувати найважливіші проблеми часу, виявляти, загострювати та зображати найгостріші протиріччя американської дійсності.

Успіх творів О. Генрі був насамперед успіхом оповідача-гумориста. Особлива манера оповіді, вміння знайти щось цікаве в будь-якому щоденному явищі, невичерпний запас жартів і каламбурів характеризують майже кожную сторінку його творів. У всіх творах митця є елемент стрімкої, спритної,

віртуозної гри. Письменник грає словами, метафорами, сюжетними поворотами та залучає до своєї гри читача.

Нерідко О. Генрі визначають як неоромантика, і в цьому є певний резон, бо філософія і поетика письменника дотичні до романтичної концепції гри, іронії і разом з тим із романтичним затвердженням вічних цінностей буття. Але добре розуміння життя і прагнення до його відбиття у творі заважають О. Генрі стати романтиком. Його герої далекі від романтичного індивідуалізму і максималізму, а самого письменника скоріше можна схарактеризувати як скептика і песиміста, «учня Екклезіаста та Омара Хаяма».

Поєднання реалізму з романтизмом зустрічаємо в одному з найвідоміших творів письменника – різдвяній новелі «Дари волхвів» (1905) – зворушливій розповіді про життя бідних, але палко люблячих людей – чоловіка та жінки – Джима і Делли Діллінгем. «Дари волхвів» – це чудова історія про справжнє кохання, про жертовність в ім'я кохання.

Зовсім не маючи грошей, молоде подружжя намагається зробити один одному гідні подарунки на Різдво. Для цього вони готові пожертвувати найдорожчим, що є у кожного: Делла продає свої розкішні локони, щоб купити коханому чоловікові платиновий ланцюжок для його кишенькового годинника. А коли вона підносить Джимові різдвяний подарунок, виявляється, що він продав той самий годинник – свою найдорожчу річ, щоб порадувати кохану дружину давно бажаним нею набором гребінців для її прекрасного каштанового волосся. Але попри все це новела має щасливий фінал, бо кожний з героїв отримує найдорожчий подарунок у світі – любов і відданість. Тобто розв'язка твору наскільки несподівана, настільки ж життєстверджуюча і оптимістична.

Назва твору є алюзією до євангельського сюжету про волхвів, які принесли дари новонародженому Ісусові. Насамкінець автор нагадує про це читачеві, зрівнявши своїх молодих героїв з мудрими волхвами: «Волхви, ті, що принесли дари немовляті в яслах, були, як відомо, мудрі, напрочуд мудрі люди. Вони й завели моду робити різдвяні подарунки. І оскільки вони були мудрі, то й дари їх були мудрі...». Герої твору «наймудрішим чином жертвували один для одного своїми величезними скарбами», і «з усіх дарувальників ці двоє

були мудрішими. З усіх, хто підносить і приймає дари, істинно мудрі лише подібні до них. Скрізь і всюди. Вони і є волхви». Автор називає Джима і Деллу справжніми мудрецями-волхвами, бо їхня мудрість не в матеріальних подарунках, а в любові та відданості один одному, здатності на самопожертву заради любові. Таким чином, вся історія, викладена в новелі, побудована на антитезі – протиставленні матеріального та духовного світу головних героїв.

Зауважимо, що історія ця має автобіографічне підґрунтя: за відсутності чоловіка дружина письменника Етол майже не мала коштів на існування, але напередодні Різдва продала за 25 доларів мереживну накидку і надіслала Біллу подарунок – золотий ланцюжок для годинника. Але саме в той момент її чоловік продав свого годинника, щоб купити квиток на поїзд і приїхати до неї...

Дослідники творчості О. Генрі, враховуючи його тяжіння до щасливих фіналів, чудового збігу обставин у сюжеті та позитивної розв'язки, часом вбачають у ньому письменника-втішника, «фальсифікатора дійсності». Але у головному він все ж таки не відступає від правди життя. Його твори будуються на вражаючих контрастах: тендітна, цілком умовна структура новелістики письменника щільно наповнена фактами звичайного буття, перенасичена реальними деталями, подробицями побуту, політичного та духовного, тогочасної Америки.

Новела «Дари волхвів» увійшла до збірки «Чотири мільйони» (1906), яку склали твори про Нью-Йорк і яку нерідко вважають вершиною творчості О. Генрі. У цих новелах відтворено бурхливе життя цього чотирьохмільйонного міста. Письменник звертається в них до таких актуальних для його часу тем, як самотність людини у великому місті, всесильність грошей у капіталістичному суспільстві, життя соціального дна. Але О. Генрі бачить і змальовує у Нью-Йорку також і особливий, казковий світ; «велике місто Багдад-над-підземкою». Не дивно, що усі понад сто сорок новел читаються як глави однієї книги.

У творчості О. Генрі можна виокремити певний комплекс мотивів, головним з яких є, користуючись словами самого письменника, «колообіг життя», або «гра долі та людей один з

одним». Цей мотив є характерним насамперед для південних та латино-американських новел («Колообіг життя», «Туман у Сан-Антоніо», «Вождь червоношкірих» та ін.). Мотив хитросплетення доль сходить до нової аттичної комедії і авантюрної казки. Інший тип новели – ідилічний – пов'язаний насамперед з Техасом («Купідон порційно», «Друг Телемак», «Довідник Гіменей», «Яблуко сфінкса» та ін.).

Найбільш характерним для письменника жанром зазвичай вважають міську новелу з притаманними їй мотивами кохання, соціальної нерівності, гри долі, місцем дії якої частіше за все є Нью-Йорк (збірка «Чотири мільйони»).

В американській літературі письменник О. Генрі займає особливе місце: він є неперевершеним майстром жанру новели (*short-story*). Спираючись на традиції попередників – Вашингтона Ірвінга, Едгара Алана По, Марка Твена та ін., а також на власний життєвий та журналістський досвід, О. Генрі довів до досконалості цей провідний жанр американської прози, значно розширивши його межі та можливості. Новела письменника стала визначним явищем в історії світової літератури.

У творах О. Генрі відбилися характерні явища одного з найскладніших і найважливіших періодів у розвитку літератури США – межі XIX–XX століть – періоду затвердження критичного реалізму. Проте, демократизм, гуманізм, незаперечна художня майстерність роблять його творчість одним із найзначніших явищ не лише американської, а й світової літератури. Твори письменника, сповнені глибокого гуманізму, любові до життя і людини, перекладені багатьма мовами світу, і сьогодні О. Генрі є одним із найбільш читаних і популярних авторів. Новели митця і його «Королі й капуста» багаторазово привертати до себе увагу кінематографістів різних країн.

Запитання і завдання

Схарактеризуйте основні віхи життєвої та творчої біографії письменника О. Генрі.

Що вам відомо про походження його псевдоніму?

Згадайте назви прижиттєвих та посмертних збірок новел письменника.

Як можна визначити основні мотиви творчості О. Генрі?

У якому творі визначене творче кредо письменника?

Чому О. Генрі у новелі «Дари волхвів» використовує біблійну алюзію? Сформулюйте головну ідею цього твору.

У чому полягає особливість розв'язки у новелах митця?

Чому дослідники визначають її як «подвійну»?

Чим, на ваш погляд, обумовлена популярність творчості О. Генрі у сучасному світі?

Література

Гончаренко А.С. Урбаністичний простір Нью-Йорка в категоріях американського образу світу (на матеріалі новелістики О. Генрі). *Від бароко до постмодернізму: збірник наукових праць*. Дніпропетровськ: вид-во ДНУ, 2013. Вип. XVII. Т. 2. С. 12–17.

Діанова Є. О. Генрі. *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: у двох томах* / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. Т. 2: Л–Я. С. 280–281.

Міщук В.В. Життя і творчість О. Генрі: Соціальні та естетичні погляди письменника. Роман «Королі і капуста». *Зарубіжна література в навчальних закладах*. 1996. № 10. С. 39–44.

О. Генрі (Вільям Сідней Портер). *Світова література і культура: Навчальний посібник для абітурієнтів* / за заг. ред. проф. О.В. Мішукова. Херсон: Видавництво ХДУ, 2004. С. 168–172.

Спанкерен Кетрін Ван. Література Сполучених Штатів: нариси / відп. ред. Говард Чінкотта, Джордж Кларк; укр. мовою переклав Ігор Прохорович. [Б. м.]: Б. в., [2000]. 172 с.

Blansfield Karen Charmaine. Cheap Rooms and Restless Hearts: A Study of Formula in the Urban Tales of William Sydney Porter. Back in print January 2005. 154 pp.

Bloom Harold, ed. O. Henry, Bloom's Major Short Story. Writers series, Chelsea House, 1999.

Current-Garsia E. O. Henry. N.-Y.: Twayne Publishers, 1965. 192 p.

Langford Gerald. Alias O. Henry: A biography of William Sidney Porter. New York: Macmillan, 1957.

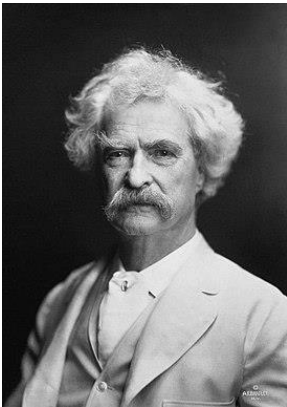
The Columbia Companion to the Twentieth-Century American Short Story / In collaboration with: Lawrence Graver; Edited by: Blanche Gelfant. Columbia University Press, 2000. 952 p.

Watson, Bruce. «If His Life Were a Short Story, Who'd Ever Believe It?» Smithsonian (January 1997): 92.

Trueman E. O'Quinn Trueman and Jenny Lind Porter. Time to Write: How William Sydney Porter Became O. Henry. Austin: Eakin Press, 1986.

Марк Твен

Радчук О.В. (м. Харків)



До кола найбільш популярних і часто цитованих американських письменників XX століття належить **Марк Твен** (1835 – 1910), який є відомим сатириком та громадським діячем. Літературна спадщина автора дуже багатогранна та різноманітна: це і гумористичні оповідання, і пригодницькі історії, фантастика, історичні романи, публіцистика та інші жанри. Письменник практично у кожному творі пропагує гуманістичні погляди та відстоює права людини. Невипадково Е. Хемінгуей наголошував на тому, що сучасна американська література ґрунтується на книзі «Пригоди Гекльберрі Фінна». Цей твір разом з романом «Пригоди Тома Соєра» – найвідоміші книги, що написані не лише для дітей, вирізняються яскравим гумором в зображенні людських стосунків.

Творчість Марка Твена насамперед асоціюють із дитячою літературою, але його літературна діяльність має широкий діапазон. Він розпочинав свою творчість як журналіст. Працюючи під псевдонімом кореспондентом двох відомих американських газет, писав публіцистичні нариси, вів активне політичне життя і часто виступав на публіці. Через його активну політичну позицію окремі книги навіть заборонялися цензурою.

Марк Твен – не справжнє ім'я письменника. Свій псевдонім Семюел Ленгхорн Клеменс (справжнє ім'я) вигадав у молодості, коли служив у річковій навігації. *Mark twain*

англійською означає мітку мінімальної глибини для безпечного проходження річкових суден (два морські сажні, що становить приблизно 3,7 метри).

Письменник народився 30 листопада 1835 року в селищі Флорида (штат Міссурі, який згодом стане основним місцем дії у багатьох його творах). Дитинство провів у містечку Ханнібал на Міссісіпі. Був учнем наборщика, пізніше допомагав братові видавати газету в Ханнібалі, потім у Мескатині та Кеокуку (штат Айова). У 1857 році став учнем лоцмана, втіливши свою дитячу мрію «пізнати річку», у квітні 1859 року отримав права лоцмана. У 1861 році переїхав до брата в Неваду, майже рік був старателем на срібних копальнях. Написавши кілька гуморесок для газети «Територіал ентерпрайз» у Вірджинія-Сіті, у серпні 1862 року отримав запрошення стати її співробітником, відтоді почав публікуватись під псевдонімом.

У травні 1864 року Твен поїхав до Сан-Франциско, два роки працював у каліфорнійських газетах, був кореспондентом каліфорнійської «Юніон» на Гавайських островах. На хвилі успіху своїх нарисів виступав із гумористичними лекціями про Гаваї під час тримісячного турне містами Америки. Від газети «Альта Каліфорнія» брав участь у середземноморському круїзі на пароплаві «Квакер-Сіті», зібрав матеріал для книги «Простаки за кордоном» (1869), потоваришував з Ч. Ленгдоном з Елмайра (штат Нью-Йорк) і 2 лютого 1870 року одружився з його сестрою Олівією. У 1871 році Твен переїхав до Хартфорда (штат Коннектикут), де прожив двадцять років, які видалися для нього найщасливішими. У 1884 році він заснував видавничу фірму, номінально очолену Ч. Л. Вебстером, чоловіком його племінниці. Серед перших публікацій фірми – «Пригоди Гекльберрі Фінна» (1884).

Через тяжке становище сім'ї та велику кількість боргів письменник у 1891 році з родиною переїхав до Європи. За чотири роки борги було виплачено, матеріальне становище сім'ї покращилося, в 1900 році вони повернулися на батьківщину. Тут у 1904 році померла його дружина, а напередодні Різдва 1909 року у Реддінг (штат Коннектикут) від нападу епілепсії померла дочка Джин (ще в 1896 від менінгіту померла улюблена дочка Сьюзі). Марк Твен помер у Реддінгу 21 квітня 1910 року. Твори письменника, хоч вони й

написані понад століття тому, зберегли актуальність та популярність, оскільки їх пронизує тонкий гумор та непідробний гуманізм.

Підхід журналіста Марка Твена до художньої прози був поступовим та обережним. Перший роман «Позолочений вік» (1873) написаний у співавторстві з Ч. Д. Уорнер. Дія роману, задуманого як сучасна соціальна сатира, збирається з епізодів вікторіанських сюжетів, що погано вписуються в загальний план твору. Незважаючи на художню недосконалість, роман дав назву періоду президентства Гранта. Тоді ж зустріч із другом дитинства нагадала Твену про їхні дитячі пригоди в Ханнібалі. Після двох-трьох невдалих спроб, серед них розповідь у формі щоденника, він знайшов потрібний формат і за 1874–1875, з перервами, написав роман «Пригоди Тома Соєра» (1876), який створив йому репутацію майстра характерів та чудового гумориста. Фон повісті – автобіографічний. Безумовно, у «Пригодах Тома Соєра» письменник використовує епізоди зі свого власного дитинства. Але всі образи у книзі є збірними. Персонажі зовсім на плоскі копії, представлені характери народжені уявою майстра, що згадує свою молодість. Оскільки майже все його дитинство пройшло у маленькому містечку Ганнібал у штаті Міссурі, саме це місто та його мешканці описані у цьому та інших знаменитих творах Твена.

Головний герой книги – хлопчик Том Соєр, якому виповнилося 12 років. Том, за словами Твена, – «втілення хлоп'яцтва». Він пустун і веселун, сирота і живе з тіткою. Книга розповідає про перше кохання героя до Беккі Тетчер, вбивство, свідком якого хлопчик став, пошуки скарбу. Майже в усіх пригодах Тома бере участь його друг – безпритульник Гекльберрі Фінн. Ця на перший погляд весела історія подана автором дуже драматично.

«Пригоди Тома Соєра» презентують Марка Твена як вдумливого та глибокого письменника, який здатний показати іншу Америку. У цьому творі описані вияви жорстокості, несправедливості, консерватизму, расизму. Роман наповнений гострими та соціальними міркуваннями про демократію, прогрес, релігію тощо.

Про Сойєра Марк Твен написав ще дві книги, що продовжують розповідь про пригоди хдопчаків. У романі «Том Сойєр за кордоном» (1894) герой разом із Геком та темношкірим Джимом випадково відлітають на повітряній кулі. Вони перетинають Атлантику, пустелю Сахару та Єгипет. У книзі «Том Сойєр – детектив» (1896) розповідається про розслідування справи про викрадення діамантів та загадкове вбивство. Під час розповіді Том Сойєр разом із Геком Фінном перебирається з Міссурі до Арканзасу.

Майже відразу після завершення роману «Пригоди Тома Сойєра» письменником був задуманий роман «Пригоди Гекльберрі Фінна». У 1876 році він був розпочатий, кілька разів відкладався і нарешті опублікований в 1884 році. У «Пригодах Гекльберрі Фінна», вищій творчій удачі Твена, розповідь ведеться від першої особи, вустами дванадцятирічного хлопчика. Цей роман написаний повністю на розмовному американському варіанті англійської, виявився серед перших у своєму роді і саме тому належить до так званих великих американських романів. Уперше розмовна мова американської глибинки, насамперед уживана лише у фарсі та сатирі на звичай простолюду, стала засобом художнього зображення вертикалі довоєнного південного суспільства – від аристократії до «дна». У написанні автор використовував різні діалекти і навіть неканонічні варіанти багатьох слів, щоб наповнити твір місцевим колоритом. У перекладі таку специфіку мови не відбито. У списку «Всесвітня бібліотека», складеному Норвезьким книжковим клубом, ця книга займає почесне місце.

У романі читач знову зустрічається з другим за значимістю персонажем «Пригод Тома Сойєра». Гек Фінн проживає в маєтку вдови Дуглас. Насилу звикаючи до життя юного джентльмена, хлопчик радий кожній нагоді втекти з дому. Однак коли на горизонті з'являється рідний пияка-батько, Гек відчуває змішані почуття. Батько краде сина та відвозить його з міста. Так починається епічна подорож Гекльберрі по Міссісіпі, що супроводжується багатьма пригодами. Письменник Норман Мейлер писав, що Твен, не змінивши своєї іронічної манери викладу, зміг торкнутися серця читача.

Зазначмо, що через рік після видання роману, в 1885 році, деякі бібліотеки навіть відмовилися розміщувати в собі «Пригоди Гекльберрі Фінна», порахувавши роман книгою «не для інтелігентних людей». Однак сам Марк Твен припустив, що такий висновок надасть його книзі ще більшої популярності. З 1990-х років цей роман в Америці піддається критиці за те, що письменник вживає слово *nigger*, яке було звичайним за часів його написання, але наприкінці XX століття набуло лайливого і образливого характеру. Деякі школи дійсно прийняли рішення виключити твір зі своїх програм, а деякі видавництва намагалися замінити слово більш «відповідним» у перевиданні. Проте більшість навчальних закладів не забороняли і не виключали роман зі своїх шкільних програм з літератури, пояснюючи на його прикладі історію, еволюцію країни та менталітету людей. І, звичайно, твори Марка Твена офіційно не заборонені в Сполучених Штатах Америки.

Твір «Принц і жебрак» (1881) є першою спробою створити історичну розповідь. Обмежений епохою, місцем та історичними обставинами автор не пішов убік і не збився на бурлеск, і книга досі заворожує читачів.

Цей історичний роман Марка Твена уперше вийшов не в Америці, а в Канаді, був екранізований 11 разів. У книзі розповідається про середньовічну Англію 1547 року. У нетрях Лондона живе хлопчик Том Кенті, якого регулярно б'є батько-пияка. Незважаючи на погане життя, Том уміє і любить читати. Одного разу хлопчик опиняється біля королівського палацу і там потрапляє на очі Едуарду, принцу Уельському.

Спадкоємець престолу запрошує Тома до палацу і, помітивши його разючу подібність із собою, пропонує помінятися заради сміху одягом. Під час перевдягання Едуард бачить синець на руці Тома. Розлютившись, принц вибігає з палацу, щоб провчити стражника, який поставив садна хлопчику-бідняку. Охоронець не впізнає шляхетну особу та випихає переодягненого принца за ворота. Так починаються пригоди двох хлопчиків, які волею долі опинилися в незвичних ролях. Критик та дитячий письменник Лін Гарднер пише, що роман Твена мало приваблює сучасних дітей. Тим не менш, фантазія про схожих хлопчиків зберігає свою актуальність і в XXI столітті.

У творі «Янки при дворі короля Артура» (1889) Твен дав волю своєму темпераменту сатирика. Книга розповіла про можливість подорожувати в часі раніше знаменитого твору Герберта Уеллса «Машина часу». За сюжетом типового американця, який живе в кінці XIX століття, під час бійки б'ють по голові ломом. Він втрачає свідомість. Коли герой приходить до тями, то виявляє, що перемістився в далеке минуле – в епоху короля Артура. У цьому сатиричному творі насамперед підкреслює невдоволений погляд Твена на прогрес людства.

Але найсерйозніша історична проза Марка Твена – «Жанна д'Арк» (1896) – зазнала невдачі: автор писав її для душі, не переймаючись комерційним успіхом. У книзі, що складається з трьох частин, автор виступає у ролі редактора виявленого ним манускрипта. Письменник подає та розкриває поняття героїзму як високої якості людської натури. Цей роман опинився у творчому доробку Твена останнім повністю завершеним.

Приваблює читачів і фантастика у творчості Марка Твена. Елементи наукової фантастики письменник використав у таких творах: «Скам'яніла людина» (1870), «Приємна та захоплююча подорож» (1874), «Любов Алонзо Фітц Кларенса і Розанни Етельтон» (1878), «Ще про передавання думки з відривом» (1895), «З "Лондонської Таймс" за 1904 рік» (1904) та інших. Цей жанр з'являється не випадково. По-перше, Марк Твен був великим другом Ніколи Тесли. Письменник та відомий винахідник справді були великими друзями. Велику кількість часу вони проводили разом у лабораторіях Тесли за дослідями та різними випробуваннями. Смерть письменника 1910 року стала для Тесли великим горем – він втратив найкращого друга, радника та компаньйона. По-друге, письменник сам пристрасно любив науку і захоплювався винаходами. За життя він встиг запатентувати три з них. Найпопулярнішим його винаходом виявився альбом із клейкими сторінками для газетних вирізок, який у результаті став прототипом фотоальбомів, що самоклеяться (ними досі користуються в усьому світі). Письменник також винайшов вічний календар, який патентувати не став. Через сто років такі календарі увійшли в моду.

Марк Твен пишався визнанням себе як відомого літератора-публіциста, а сьогодні ним пишається Америка: його книги перекладені багатьма мовами та розібрані на цікаві та дотепні афоризми.

Запитання і завдання

Розміркуйте, чим творчість Марка Твена приваблює сучасного читача?

Яке справжнє ім'я письменника? Чому саме він обрав псевдонім Марк Твен?

На матеріалі роману «Пригоди Тома Сойєра» виявіть риси автобіографічності у творчості письменника.

Чому роман «Пригоди Гекльберрі Фінна» належить до великих американських романів і в чому труднощі його перекладу?

Між яким твором Марка Твена та американською кінокомедією «Помінятися місцями» (1983, у головній ролі Едді Мерфі) можна провести паралелі?

Якими творами письменника представлено історичний жанр?

Поясніть, чи випадково у творчості Марка Твена присутній жанр фантастичного роману?

Які афоризми письменника Вам відомі? Наведіть та прокоментуйте їх.

Література

Балдицын П. В. Творчество Марка Твена и национальный характер американской литературы. Москва: Издательство «Икар», 2004.

Гиленсон Б. А. История литературы США: Учебное пособие для вузов. Москва: Академия, 2003. 704 с

Мишина Л. А. Жанр автобиографии в истории американской литературы. Чебоксары: Изд-во Чуваш, ун-та, 1992. 128 с.

Староверова Е. В. Американская литература. Саратов, «Лицей», 2005. 220 с.

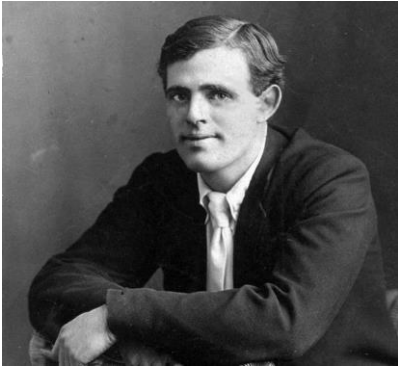
Твен Марк. Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник : у 2 т. / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль : Навчальна книга Богдан, 2006. Т. 2 : Л - Я. С. 588.

Habegger A. Gender Fantasy and Realism in American Literature. New York: Columbia University Press, 1982. 378 p.

High, P. An Outline of American Literature. London – New York: Published by Longman, 1995. 256 p.

Джек Лондон

Козлова А.Г. (Харків)



Джек Лондон (1876–1916) (ім'я при народженні Джон Гріффіт Чейні (John Griffith Chaney) – один з найвідоміших американських письменників, автор пригодницьких оповідань і романів – народився 12 січня 1876 року у Сан-Франциско. Батько Джека Уільям Чені не був одружений з його матір'ю Флорою

Уілман і ще до народження не визнав сина. Виховував майбутнього письменника вітчим – фермер Джон Лондон, за якого Флора Уілман вийшла заміж, коли малюкові було біля восьми місяців. Він усиновив хлопчика і дав йому своє прізвище.

У родині Лондонів було троє дітей: Джон був удівцем (його дружина і син загинули) і мав двох доньок від першого шлюбу. Старша сестра Еліза багато уваги приділяла Джекові і назавжди стала його добрим другом. Вже у дитячі роки хлопчик захопився читанням. Пізніше письменник говорив, що не може пригадати, коли саме навчився читати, і взагалі не пам'ятає, щоб коли-небудь читати не вмів. Джек вступив до школи разом з Елізою, бо його ні на кого було залишати вдома.

В умовах економічної кризи родина Лондонів часто переїздила, щоб знайти хоч якийсь заробіток, і нарешті оселилася у невеликому містечку Окленді неподалік Сан-Франциско. Тут десятирічний Джек потрапив до бібліотеки, завідувачкою якої була дуже освічена, закохана у літературу людина – поетеса Айна Кулбріт, володарка місцевої літературної премії. Вона побачила любов хлопчика до книг і багато зробила, щоб виховати літературні смаки майбутнього письменника.

Скрутне матеріальне становище сім'ї та втрата вітчимою роботи примусили Джека почати працювати, і він став у вільний від навчання час – вранці й увечері – розносити газети, по вихідних розносити лід, прибирати павільйон у місцевому парку, прислужувати у кегельбані. І, як не дивно, навіть у цей період хлопчик не розставався із книгами. У чотирнадцять років Джек закінчив молодшу школу, і на цьому його навчання скінчилось, бо родина не мала коштів на його продовження, а у хлопчика і не було на це часу: у 1891 році вітчим потрапив під поїзд і залишився без обох ніг, не маючи змоги працювати далі.

Чотирнадцятирічний хлопчик почав працювати на консервній фабриці. Робочий день тривав від 10 до 12 годин, а заробітна платня становила лише один долар. Мріючи про краще майбутнє, Джек збирає кошти, щоб змінити своє життя. Він купує старий човен, сам його лагодить і починає займатися незаконною ловлею устриць у Каліфорнійській затоці. Це був досить прибутковий, проте дуже небезпечний бізнес, але він дав Джекові можливість дещо поправити своє матеріальне становище: одна ніч цього промислу давала суттєво більше прибутку, ніж місяць важкої праці на фабриці. І майбутній письменник досяг такої досконалості у цій справі, що дістав прізвиська «Король піратів». Проте, коли у 1892 році йому запропонували роботу у рибальському патрулі, він не відмовився і добре познайомився із життям соціального «дна», що стане йому у нагоді у письменницькій справі: пізніше, спираючись на власні спогади, письменник видасть збірку оповідань «Розповіді рибальського патруля» (1905).

Зрозумівши, що хоче бути моряком, у 1893 році Джек найнявся матросом на шхуну «Софі Сазерленд», яка прямувала до берегів Японії на ловлю морських котиків. Враження від цієї подорожі залишилися на все життя і згодом знайшли відбиття у творах морської тематики.

Повернувшись додому, Джек був змушений майже всі зароблені у плаванні гроші віддати на сплату боргів родини. Саме у цей час він уперше звертається до літературної творчості, взявши участь у оголошеному сан-франциською газетою «Колл» конкурсі для авторів-початківців на краще оповідання. Першим твором Джека Лондона стало засноване

на особистих враженнях оповідання «Тайфун біля берегів Японії» (1893), яке принесло авторові першу премію.

Після повернення Джек працює на джутовій фабриці, потім на електричній станції оклендського трамвайного парку, але невдовзі поповнює лаву безробітних Америки і у 1894 році – другому році чотирирічної економічної депресії, найгіршої на той час в історії США – разом з іншими знедоленими бере участь у марші протесту безробітних до Вашингтону, який очолював бізнесмен з Огайо Джейкоб Коксі. Поблизу міста Ніагара-Фолс Джек Лондон був заарештований за бродяжництво і місяць провів у в'язниці міста Буффало. Ці події знайшли відбиття у нарисі «Схопили!» (1907) і романі «Міжзоряний мандрівник» (1915).

У дев'ятнадцятирічному віці Лондон вирішує продовжити навчання і вступає до середньої школи. У шкільному журналі «The Aegis» друкуються його оповідання про власні мандрівки дорогами США. Відчуваючи себе незручно серед значно молодших за нього школярів, Джек прагне дорослого спілкування і стає постійним учасником Дискусійного товариства Генрі Клея, де обговорювалися проблеми суспільного життя, науки і культури. Саме тут відбулася його зустріч із Мейбл Епплгарт – дівчиною з інтелігентної сім'ї, яка стала прототипом Руф Морз в романі «Мартін Іден».

Оскільки темпи шкільного навчання не влаштовували Джека, він приймає рішення залишити школу і самостійно готуватися до вступу до Каліфорнійського університету. Це завдання було успішно виконано, і юнак став студентом, але вже після третього семестру був змушений піти через відсутність коштів на навчання.

Навесні 1897 року Джек, піддавшись «золотій лихоманці», позичає у сестри 1500 доларів, які вона отримала, заклавши будинок, і разом з її шестидесятидворічним чоловіком відпливає до Аляски. Але цей план виявився невдалим, і, не знайшовши золота, але захворівши на цингу, вже у 1898 році він повертається до Сан-Франциско. Ця сторінка біографії Лондона, попри всі її тяготи, все ж мала безумовне позитивне значення: його надбанням стали життєвий досвід, яскраві враження і пригоди, а також численні зустрічі з людьми, які стануть героями майбутніх творів. Перебування на суворій

Півночі багато дало письменнику-початківцю. Дослідники вважають, що як письменник Лондон знайшов себе саме на Клондайку, бо враження цієї зими живили його творчість багато років – аж до збірки оповідань «Смок Беллью» (1912).

Після повернення з Аляски двадцятирічний хлопець стикається з новими випробуваннями: на цей час вітчим помер, і відповідальність за родину лягла на плечі Джека. Саме тоді він починає серйозно займатися літературною творчістю. У 1899 році публікуються його перші «північні» оповідання: журнал «Overland Monthly» прийняв до друку твір «За тих, хто в дорозі», невдовзі у ньому була надрукована «Біла тиша». Окремі оповідання з'явилися і в інших американських часописах. Таким чином, 1899 рік став переломним у житті Джека Лондона: протягом року оповідання і нариси письменника друкуються не тільки на Заході, алей й на Сході країни.

У 1900 році виходить перша збірка оповідань – «Син вовка», у 1901 наступна – «Бог його батьків», а у 1902 – збірка «Діти морозу» і роман «Дочка снігів». Цим фактично завершується *перший період творчості* письменника, який тривав з 1893 по 1902 рік і приніс йому успіх, популярність, перші гонорари, а з цим і змогу більш спокійно жити і писати. Поява «Сина вовка» ознаменувала початок сучасного американського оповідання. На відміну від своїх попередників – Едгара Алана По, Брета Гарта, Стівена Крейна і Амброза Бірса – Джек Лондон створює оповідання демократичного характеру, що призначалися для різних верств американського суспільства.

Три збірки північних оповідань прославили ім'я Лондона далеко за межами Америки. Крім того, вони свідчили про неоромантичний характер творчих спрямувань прозаїка-початківця. За особливостями конфлікту, за переважаючим типом героя, за вираженням у них світовідчуттям твори Лондона, пов'язані з Клондайком, були співзвучні «індійським» новелам Редьярда Кіплінга і першим повістям Кнута Гамсуна, органічно примикаючи до художнього руху порубіжжя століть, що виник на ґрунті романтичного сприйняття дійсності.

У 1900 році Джек, давно закоханий у Мейбл Епплгарт, одружився з нареченою його померлого університетського товариша Фреда Джекобса Бессі Маддерн, яку не любив і яка, виходячи за Джека заміж, теж його не кохала. Але між ними виникли дружні стосунки, вони подобалися один одному, ставилися один до одного з повагою, їм було добре разом. Крім того, вони обидва прагнули шлюбу і вважали, що зможуть створити хорошу, міцну сім'ю та виростити гарних дітей. За два десятиліття після смерті Джека, у 1937 році, Бессі зізнається, що не кохала Джека, коли виходила заміж, але дуже скоро покохала. Протягом двох років у них народилося дві доньки.

У 1902 році, виконуючи завдання Асоціації американської преси, Джек у якості кореспондента від'їждить на англо-бурську війну, але, доки він добирався до Англії, війна закінчилася, і він залишається у Лондоні, щоб подивитись коронацію короля Едуарда. Познайомившись із життям лондонського соціального дна, Джек працює над серією нарисів «Люди безодні» (інша назва українською – «На дні прірви»). Коли у листопаді 1903 року книга була надрукована, вона отримала майже одностайне схвалення. Навіть англійська преса визнала, що письменнику як нікому до нього вдалося дібратися до самого серця лондонських нетрів.

Другий період життя Лондона був пов'язаний не тільки з творчим злетом, але й зі скандалом, що виник через його розлучення. Письменник захопився іншою жінкою – Чарміан Кіттрідж. Вона була старша за Джека і хоча не була красунею, але була сильною, енергійною і сміливою людиною, багато читала, любила музику, чудово співала, була прекрасним співрозмовником. В одному з листів до Чарміан Джек зауважує, що кохає її за той внутрішній вогонь, що пронизує її наскрізь. До самої смерті письменника Чарміан залишалася його вірною супутницею.

Тим часом критика схвально сприйняла повість «Поклик предків» (1903), схаактеризувавши її як «класичний внесок до американської літератури», але душевний стан Лондона заважав йому працювати далі. І, щоб закінчити роботу над романом «Морський вовк» (1904), разом із своїм другом Клаудслі Джонсом він вирушає до гирла річки Сакраменто, де зранку обидва працюють над книгами, а пізніше плавають,

полюють на качок, ловлять рибу. Такий спосіб життя і чоловіче товариство роблять свою справу, але матеріальні труднощі знову змінюють плани письменника, і, відклавши «Морського вовка», він працює над оповіданнями для журналу «Супутник юнацтва», щоб дещо покращити фінансовий стан.

Один з журналів запропонував Лондонові чотири тисячі доларів за право друкувати частинами роман «Морський вовк», який на той час ще не було завершено. Але то була фінансова перспектива, і, щоб заробити якісь гроші на життя і сховатися від сімейних проблем, Джек у січні 1904 року в якості військового кореспондента вирушає до Йокогами, щоб висвітлювати події російсько-японської війни. Але поїздка виявилася складною: він захворів, крім того, японці всіма засобами заважали кореспондентам, не допускаючи їх на фронт. Джек з ризиком для життя, не чекаючи дозволу, відправляється на фронт і тиждень проводить у японській в'язниці. А коли влада Японії дозволяє чотирнадцяти кореспондентам просуватися з армією, це, з його точки зору, виглядає як екскурсія, де роль гідів виконують японські офіцери. Відіславши дев'ятнадцять кореспонденцій і сотні фотографій до редакції газети «Екзамінер», письменник чекає на повернення до Сан-Франциско. І хоча Джек був незадоволений своїм перебуванням на Сході, він зумів зробити більше, ніж будь-хто інший: дістав сенсаційний матеріал, особливо фотографічний, і його роботодавці були повною мірою задоволені.

Зважаючи на успіх «Поклику предків» і яскраву рекламу в журналі «Століття», присвячену «Морському вовку», до моменту повернення Джек Лондон стає найвідомішим американським письменником. Але у особистому житті все складалося не кращим чином: після повернення Джек дізнається, що Бессі подала на розлучення, і на гонорар як військовому кореспонденту від «Екзамінера» на її вимогу було накладено арешт. Крім того, міс Кіттрідж поїхала з Сан-Франциско.

На прохання дружини Джек купує ділянку у П'єдмонті, запрошує архітектора і починає будувати будинок. На це пішли майже всі зароблені гроші, і письменник, долаючи зневіру, починає працювати над повістю з життя брокерів «Гра», яка

вийде друком у 1905 році, і своєю першою п'єсою «Презирство жінки», в основу якої було покладено одне з його оповідань про Аляску.

Коли у листопаді 1904 року у продажу з'явився роман «Морський вовк», він миттєво став наймоднішою з книжкових новинок. Цей твір відкрив нову віху в американській літературі, не тільки завдяки реалістичному звучанню і новим для неї героям і ситуаціям, він зробив американський роман більш тонким, складним і серйозним.

У тому ж 1904 році Джек розлучається з Бессі Маддерн і наступного року одружується з Чарміан Кіттрідж.

У цей період виходять нові й нові збірки оповідань та нарисів: «Віра в людину» (1904), «Розповіді рибальського патруля» (1906), «Місячне обличчя» (1906) та інші.

Втілюючи у життя свою давню мрію, Джек починає будувати вітрильник, на якому планує здійснити навколосвітню мандрівку. 2 квітня 1907 року він разом із дружиною вирушає у подорож. Вони побували на Гавайях, Маркізьких островах, в інших екзотичних місцях, які справили на Лондона незабутнє враження. Він активно пише і публікує у тогочасній періодиці нариси та оповідання «Тайпі», «Колонія прокажених», «Незрозуміле і страхітливе». Роздуми письменника про життя втілилися у таких його творах, як повість «До Адама» (1907), «Дорога» (1907), збірка оповідань «Любов до життя» (1907), а історія подорожі пізніше знайшла відбиття в автобіографічній повісті «Подорож на яхті «Снарк»» (1911).

Під час подорожі Лондон працював над романом «Мартін Іден» (1909). Але у 1909 році подорож довелося перервати, бо митець захворів на якусь невідому тодішній медицині хворобу і п'ять тижнів провів у сіднейській лікарні. Протягом шести місяців Лондон залишається у Сіднеї, за цей час стан його не покращився, і він був змушений повернутися до Каліфорнії, де у нього виявили рідкісне захворювання шкіри – фрамбезію. На рідній землі, у звичному кліматі письменник досить швидко одужує і з липня по вересень 1911 року здійснює кінну подорож Каліфорнією і сусідніми штатами. Ця сторінка його життя описана в оповіді «Четвіркою коней на північ від затоки».

Творчий доробок Лондона поповнюється збірками «Втрачене обличчя» (1910), «Розповіді південних морів» (1911), «Коли боги посміхаються» (1911), автобіографічною повістю «Джон Ячмінне Зерно» (1913), романами «Пригода» (1911), «Міжзоряний мандрівник» (1915), «Маленька господиня великого будинку» (1916). Загалом за своє нетривале творче життя Джек Лондон написав біля півсотні книг.

У 1910 році, купивши земельну ділянку, на східному схилі гори Сонома, поблизу каліфорнійського містечка Глен-Еллен, Лондон засновує «Ранчо краси», а дізнавшись про вагітність Чарміан, розпочинає будівництво «Вовчого дому» (Wolf House), мріючи створити сімейний маєток. Він дуже любив цю місцевість і пов'язував із ранчо великі надії. Але мріям Лондона про сина-нащадка і родове гніздо не судилося збутися: Чарміан народила доньку, яка померла на третій день, а щойно добудований і обставлений маєток вночі перед в'їздом до нього подружжя було підпалено. Усе це стало для письменника справжнім ударом, він перебував у творчому занепаді, почав багато пити, і хоч через деякий час перестав зловживати алкоголем, але його дія завдала непоправної шкоди здоров'ю: у письменника діагностували захворювання нирок, йому часто доводилося приймати знеболювальні засоби.

22 листопада 1916 року Джек Лондон помер внаслідок отруєння морфієм. На думку деяких біографів, це було самогубство. Ця версія не є достовірною, але її розглядають як одну з ймовірних, тому що в останніх творах письменника простежується тема суїциду. За заповітом Лондона його було поховано у Місячній долині, неподалік від «Вовчого дому», серед прекрасної каліфорнійської природи.

Сьогодні можна побачити руїни «Вовчого дому», а також невеликий одноповерховий котедж, в якому Лондон провів останні роки життя, і зменшену копію «Вовчого дому» – «До456м щасливих стін» (House of Happy Walls), яку побудувала вже після смерті Джека Чарміан. З її волі у цьому будинку 1959 року було відкрито музей Джека Лондона.

У творчості Лондона відбилися найважливіші філософсько-естетичні пошуки американської літератури його епохи. Цим зумовлена складність тлумачення його художньої спадщини. У творчому доробку письменника поєднуються

романтичні і реалістичні тенденції. Він багато перейняв з досвіду натуралістів, відчув сильний вплив спенсеріанства, а у деяких творах і філософії Ніцше, вніс чималий внесок у становлення «соціологічної» літератури. На думку деяких дослідників, популярним викладом філософії соціалізму стали нариси «Люди безодні»; популярним викладом ніцшеанства – деякі «Північні оповідання» та «Морський вовк»; популярним викладом марксизму – роман «Залізна п'ята». Романи «Залізна п'ята» і «Мартін Іден» стали новим кроком у розвитку американського критичного реалізму. В цих творах творчо здійснено принцип, що був сформульований Лондоном у статті про роман Горького «Фома Гордєєв» (1901): «література має стати «дієвим засобом, щоб пробудити дрімаючу совість людей і залучити їх до боротьби за людство». У той же час його північні оповідання, як і цикл творів, присвячених Полінезії, а також деякі романи («Морський вовк», «Червона чума», «Бунт на «Ельсінорі»») доречно розглядати у зв'язку з проблемою неоромантизму. Лондона вважають основоположником пролетарської літератури США. І разом з тим, як зауважує Ю.Б. Віппер, з-під пера Лондона вийшло чимало творів, типологічно споріднених з пізнішими зразками «масової белетристики», позбавленої скільки-небудь значного естетичного змісту, а то й апологетичної стосовно буржуазних цінностей і норм (Віппер, с. 757). Є підстави говорити про наявність різких протиріч у світогляді митця, цілком зрозумілих на тлі суперечливості соціального і духовного досвіду Америки початку XX століття.

Увесь цикл північних оповідань – починаючи з найбільш раннього «За тих, хто в дорозі» (1899) і закінчуючи пізніми «Смок Беллью» і «Як аргонавти за старих часів» (1916) – утворює «свого роду героїчний епос», у якому йдеться «про важкі будні Клондайку, красу і гармонію природи, життєві драми людей, що не перестають кохати, знаходити віру в себе, завойовувати друзів» (Помазан, с. 158). Мабуть, найважливішою рисою творів цього ряду, як і творчості Лондона в цілому, є надзвичайна життєлюбність. Їхня загальна ідея полягає в тому, що у боротьбі з природними стихіями людина долає фізичну і душевну слабкість, загартовується, знаходить себе, свою справжню сутність, виходить на новий

рівень самоусвідомлення і розуміння природи і світу. Залишаючи людину наодинці, письменник дає їй можливість перевірити себе у найтяжчій боротьбі з обставинами, що загрожують самому її існуванню. У північних оповіданнях зосереджено увагу на таких етичних категоріях, як відповідальність, товариство, мужність, воля, честь, утілено думку, що капіталістичний світ розбещує людину, робить її егоїстичною і корисливою, а просте життя у суворих умовах Півночі, на лоні природи виправляє, виліковує її, нагадуючи про справжні життєві цінності.

Думка про сприятливий вплив Півночі, північної природи чітко втілена у збірці оповідань «Смок Беллью», герой якої приїздить до Аляски, здається, зовсім не готовим до випробувань, але Північ перероджує його, робить із нього справжнього чоловіка – мужнього, сміливого, уважного до людей, здатного до справжньої дружби, самопожертви, який по-новому розуміє життя і самого себе, закоханого у цей суворий край. У багатьох оповіданнях Лондон створює привабливий образ сильної, сміливої, гуманної людини, яка не відступає перед труднощами та небезпекою. Такою людиною є один із улюблених героїв письменника – Мейлмют Кід (оповідання «На сороковій милі», «Біла тиша», «Північна Одиссея» та ін.).

У багатьох північних творах простежується думка про те, що Північ вимагає жити за своїми правилами. Зокрема на початку оповідання «У далекому краю» Лондон пише: «Коли людина від'їздить до далекого краю, вона повинна бути готовою до того, що їй доведеться забути чимало колишніх звичок і набути таких, що відповідають новим життєвим обставинам. Вона мусить відмовитись від колишніх ідеалів, зректися колишніх богів, а часто й тих правил моралі, що досі керували її поведінкою». Причиною загибелі героїв твору Картера Уезербі і Персі Катферта стає непристосованість до життя, небажання щось змінювати у собі, відсутність почуття товариства, егоїзм, підозрілість, дрібна заздрість. За словами автора, вони «виявилися ледарями і непоправними скигликами», і сумісне життя у маленькій хижі в суворих умовах північної зими призводить до трагедії: вони вбивають один одного.

Лондон по-своєму полемізує з ідеєю невідворотної визначеності людської долі. Герої його північних оповідань – люди, що самотійно вибудовують своє життя, обирають свій шлях. Вони утверджують себе завдяки сміливості, енергійності і винахідливості і загартовуються, або виявляють слабкість і приходять до трагічного фіналу.

Показовим у цьому сенсі є сповнене життєстверджуючого пафосу знамените оповідання Лондона «Жага до життя». Його безіменний головний герой – золотошукач, покинутий товаришем напризволяще із травмованою ногою, змушений вести важку боротьбу за виживання. Він любить життя, і навіть тоді, коли він, виснажений, ослаблений, з останніх сил повзе голою льодовою рівниною, щоб дістатися річки Діз, де вони з Біллом залишили човен і схованку із запасами, «життя в ньому не хотіло вмерти й гнало його вперед». Рятуючи своє життя, він не втрачає присутності духу, зустрівшись із ведмедем, кидає намите золото, коли вже не має сил його нести, виходить переможцем із смертельного змагання за виживання з хворим вовком, що переслідує його. Білу ж – людині фізично сильній, але слабкій духом і одержимій золотом – уготована інша доля: герой знаходить його кістки, обгризені вовками. Оповідання характеризується оптимізмом і вірою в людину, це «гімн людині», її волі й мужності, любові до життя.

Для північних оповідань Лондона характерні «романтизм у реалізмі» і «реалізм у романтизмі», романтизовані і героїчні образи, зображення величі північної природи. У найбільш зрілих оповіданнях Лондон дійшов до зовсім нового для його часу типу реалізму, я якому поєднувалися бездоганна вірність кожній деталі і поетична фантазія.

Важливою подією в американській літературі кінця XIX – початку XX століття стала поява у 1908 році роману-антиутопії «Залізна п'ята», у якому письменник створив пророчий образ Залізної п'яти – уряду фашистського типу. Цей роман став одним із перших у світовій літературі творів, де вгадано зародження та поширення фашизму.

Роздуми Джека Лондона про долю митця у буржуазному суспільстві втілено у соціально-психологічному романі «Мартін Іден» (1909), для якого характерне глибоке проникнення у психологію письменника, його творчі прагнення, інтереси та

погляди. Життєва доля Мартіна Ідена стала варіантом «американської трагедії» – однієї з центральних тем в американській літературі XX століття. Її причини Лондон вбачає у конфронтації творчої людини з буржуазним міщанським середовищем, ворожим справжньому мистецтву і таланту. Задуманий як книга, що розвінчує індивідуалізм, роман «Мартін Іден» багато в чому може сприйматися як авторська сповідь. Письменник вклав чимало особистого в історію свого героя – моряка, який нелегкою працею пробивається до вершин письменницької слави. Мартін надзвичайно тонко відчуває розбіжність художньої краси і грубої життєвої дійсності. У його творчості ця колізія постає нерозв'язною: метою життя Мартіна є служіння мистецтву, але він зневажає буржуазну публіку. Конфлікт роману найточніше визначив сам Лондон, зауваживши, що це «трагедія одинака, який намагається нав'язати істину світу».

Важливою частиною оповіді стає історія стосунків Мартіна і Рут Морз – дівчини з багатой родини, яка не тільки впливає на його інтелектуальний і культурний розвиток, але й дозволяє йому глибше пізнати вади її соціального середовища. І хоча батьки дівчини, які вважають Ідена не гідним чоловіком для доньки, не перешкоджають планам молодят побратися, Рут сама розриває заручини. Коли ж вона приходить до Мартіна, який вже став відомим та забезпеченим письменником, щоб поновити стосунки, він відхиляє її пропозицію. Героя охоплює спустошеність і розчарування, він повністю втрачає інтерес до творчості і до життя.

Вирішивши придбати в Тихому океані невеликий острівця і сховатися там від мирської метушні, Мартін опиняється на борту пароплава. Але «життя стало для Мартіна – як для хворого надто яскраве світло, що ріже втомлені очі», воно «стало злом». Не маючи сил жити, він раптово знаходить вихід у вірші Суїнберна і стрибає з ілюмінатора у відкрите море, підводячи читача до думки, що чесній творчій людині немає місця у буржуазному суспільстві.

На окрему увагу заслуговує пригодницький роман «Серця трьох», написаний незадовго до смерті митця і опублікований у 1919–1920 роках у вечірній газеті «New York Journal American». У передмові до нього Джек Лондон зауважує, що це ювілейний,

п'ятдесятий його твір, яким він відзначає своє сорокаріччя і шістнадцяту річницю своєї письменницької діяльності, що цей роман позначив новий напрям у його творчості і що взявся він за цю роботу значною мірою через відсутність свіжих сюжетів для кінематографа.

Слідкуючи за пригодами багатого нащадка пірата Генрі Моргана Френсіса та його далекого родича Генрі Моргана, які шукають скарби у Південній Америці, та спостерігаючи за розвитком любовної лінії роману, пов'язаної з Френсісом і Леонсією, читач розуміє, що справжньою життєвою цінністю, справжнім скарбом є щире кохання і самовіддана дружба. За мотивами роману 1992 року на кіностудії імені Олександра Довженка режисер Володимир Попков зняв однойменну п'ятисерійну кінострічку.

Джек Лондон увійшов у світову літературу як письменник-новатор. На думку Юрія Клена, він належить до тих митців американської літератури, які «розірвали зв'язок із традиційними тенденціями мертвого схематизму», художньої «витонченості». У творчості письменника знайшла втілення потреба суспільства у новій тематиці й новому типі героя, відбилася тенденція, пов'язана з розвитком реалізму і натуралізму. Джек Лондон намітив цілу низку проблем, які згодом набули розвитку у літературі XX століття. Дані, зібрані ЮНЕСКО, дають підстави для визнання письменника найпопулярнішим літератором, якого найчастіше перекладали у XX столітті.

Запитання і завдання

Схарактеризуйте основні віхи життєвої та творчої біографії Джека Лондона.

Які життєві події, на вашу думку, визначили особливості творчого методу письменника?

Коли розпочався творчий шлях Джека Лондона? Як називався його перший твір?

Прочитайте кілька північних оповідань Джека Лондона, проаналізуйте одне з них, виокремивши риси романтизму і реалізму в ньому.

Спробуйте визначити загальну ідею північних оповідань Джека Лондона.

Як вирішується проблема письменника у буржуазному суспільстві у романі Джека Лондона «Мартін Іден»?

Сформулюйте основну ідею пригодницького роману «Серця трьох».

Література

Балтроп Г. Лондон: человек, писатель, бунтарь. Москва: Прогресс, 1981. 208 с.

Богословский В. Джек Лондон. Москва: Просвещение, 1964. 240 с.

Виппер Ю.Б. Лондон. *История всемирной литературы: в девяти томах*. Т. 8. Москва: Наука, 1991. С. 757–765.

Гіленсон Б. Лондон, Джек. *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: у двох томах / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського*. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. Т. 2: Л–Я. С. 63–69.

Денисова Т. Джек Лондон: життя і творчість. Київ: Дніпро, 1978. 126 с.

Зверев Н. Джек Лондон: к 100-летию со дня рождения. Москва: Знание, 1975. 62 с.

Рильов К. Надлюдина Д. Лондон. *Зарубіжна література*. 2005. № 4 (404). С. 1–2.

Садагурский А. Джек Лондон: Время, идеи, творчество. Кишинев: Лит. артистикэ, 1978. 199 с.

Стоун И. Моряк в седле: Художественная биография Джека Лондона / пер. с англ. М.И. Кан. Киев: Молодь, 1992. 304 с.

Генрі Джеймс

Кеба О.В. (Кам'янець-Подільський)



Генрі Джеймс (1843-1916) увійшов в історію літератури як видатний майстер психологічної прози і новатор у сфері художньої розповіді. Він досі залишається одним із найбільш складних та суперечливих письменників в американській літературі кінця XIX – початку XX ст. Генрі Джеймс належить до тих митців, у творчості яких з плином часу відкриваються все нові горизонти для

літературознавчих досліджень. Надзвичайна ерудиція та широта літературного світогляду письменника дозволяє розглядати проблему традиції і контексту в його творчій спадщині з різних точок зору, шукати та знаходити в його романах, повістях і новелах перегуки з різноманітними культурними явищами — від античності до постмодернізму.

Творчий спадок Генрі Джеймса вражає своїм обсягом. Він включає в себе більше 40 повістей та романів, 12 п'єс, велику кількість літературно-критичних статей, 18 авторських передмов до видань його художньої прози за життя, безліч нотаток з 1878 до 1915 року та декілька тисяч листів. За кількістю присвячених йому досліджень Генрі Джеймс серед англомовних письменників може бути порівняним лише з Шекспіром, а серед американських — з Фолкнером. Саме складність та багатогранність творчості письменника, породжених незвичайним синтезом американської та європейської культур, дають можливість літературознавцям проводити численні конференції, присвячувати йому численні книги та статті.

Генрі Джеймс народився 15 квітня 1843 року в м. Нью-Йорку. Його батьки належали до другого покоління ірландських і шотландських іммігрантів і були досить заможними людьми, що сприяло відкриттю великих можливостей для їхніх дітей. Дитинство та юнацькі роки Генрі, його трьох братів і сестер проходили в оточенні численної родини, у колоритній, самобутній національній атмосфері, де панували закони старої батьківщини — невгамовний, бунтарський дух та піднесена емоційність поєднувалися з шанобливим ставленням до моральних та релігійних цінностей.

Хоча перші літературні спроби Генрі Джеймса припадають ще на 1860-ті роки, серйозну увагу читацької публіки і критиків привертають його твори, присвячені митцям і мистецтву — новели «Мадонна майбутнього» (1873), «Кохана пана Бриз» (1873), «Останній з Валері» (1874), «Адіна» (1874), а також роман «Родерік Хадсон» (1875). Створюючи їх, Джеймс спирався на досвід Бальзака і Меріме.

Оригінальним явищем у художній практиці Джеймса на рубежі 70—80-х років став і так званий «відкритий фінал»

твору. Попередники-реалісти — від Бальзака до Флобера, — попри всю складність художньої картини, прагнули до логічно осмисленої, формальної завершеності твору, і долі їх персонажів закінчувалися досить чітко й виважено. Джеймс навмисне «розмиває», а то й залишає фінальну частину твору «відкритою» для того, щоб читач сам додумав кінець. Життя, на думку письменника, не має ні кінця, ні початку, і художня картина, відтворюючи сенс буття, повинна, по можливості, відбивати його основні моменти.

Своєрідною вершиною творчості Джеймса цього періоду є роман «Жіночий портрет». З передмови до твору видно, що Джеймс почав працювати над «Жіночим портретом» ще 1879 року в Венеції, де романтичне, чарівне оточення надихало його, підказувало тональність, фарби, загальну атмосферу деяких сцен. У передмові автор говорить переважно про форму твору, і ми довідуємось, що Джеймс починав з ідеї людського характеру, з головного героя (героїні), який мав стати центром художнього всесвіту і завдяки різноманітним колізіям явити читачеві складну істину буття. Ізабелла Арчер — героїня роману — справді є і його композиційним центром. До неї тягнуться всі сюжетні лінії, в її свідомості відбивається чимало сцен, але не всі: автор користується вдалим синтезом опосередкованої оповіді (як у романі «Американець») та прямої, «бальзаківської» (як у «Вашингтонській площі»), що сприяло всебічному розкриттю образу.

Яскравим прикладом експериментальних оповідань 1890-х років є повість «Поворот гвинта» (1898), за мотивами якої була створена опера Бенджаміна Бріттена. Наслідуючи Готорна і Тургенєва, Джеймс відроджує жанр містичної розповіді про привидів, однак додає йому значну психологічну достовірність шляхом витонченого, багатослівного і досконалого переказу відчуттів «ненадійного оповідача». Подібно до театрального глядача, читач повісті сприймає її художній світ виключно з точки зору головної героїні. Оповідання ретельно фільтрується і отримує відтінок граничного суб'єктивізму на межі «потoku свідомості».

Важливим етапом творчої еволюції Генрі Джеймса стала зустріч із Марком Твеном 1898 року. Позналились вони значно раніше, в 1878 році, на вечорі в одного вельможного

англійця. Тоді обидва прозаїки лише починали свій творчий шлях, зараз, наприкінці сторіччя, вони були уславленими митцями — дуже різними буквально в усьому: в творчості й житті. Хоч обидва прозаїки виказували повагу один до одного, часом їх внутрішні відмінності давали про себе знати в інших формах. «Я скоріше б погодився бути проклятим і засланим в пекло Джона Беньяна, — зізнавався Твен, — аніж раз прочитати роман Г. Джеймса «Бостонці». Автор «Бостонців» не лишився в боргу: «Треба бути доволі примітивною людиною, — писав він, — щоб захоплюватись Марком Твеном». Звісно, оточення Джеймса в той час складалося не лише зі співвітчизників з-за океану. Редьярд Кіплінг, Ф. М. Форд частенько навідувались в англійське містечко Раї, де поселився Генрі Джеймс. Джозеф Конрад та Герберт Веллс — в той час письменники-початківці — часто вели довгі розмови з маститим прозаїком. Джеймс також тяжів до молодих людей, допомагав їм чим міг.

На початку XX ст. Джеймс вступив у завершальний і найбільш плідний період своєї творчості, за який створив три великих романи — «Крила голубки» (1902), «Посли» (1903) і «Золота чаша» (1904). Приступаючи до роману "Посли", Джеймс написав своєму видавцеві в 1900 році, що ним задумана книга, в якій герой «відчуває якийсь моральний або інтелектуальний перелом, змінюється устрій звичних йому почуттів... і хоча роль цього персонажа спочатку чисто посередницька, насправді все основне відбувається саме з ним і за своїми наслідками є істотним для його духовного життя, для його сприйняття речей, а вже потім для всіх інших учасників історії». До моменту, коли склався задум «Послів», Джеймс вже не відчував близькою для себе ту велику традицію вікторіанського роману, якою вона склалася від Діккенса до Томаса Гарді. Повнота огляду життя суспільства, представленого на сторінках книги розсипом характерних фігур, за кожною з яких розпізнаються якісь суттєві сторони соціальної психології та історичного досвіду, — цей тип роману для Джеймса після «Бостонців», що найбільш відповідає такій естетиці, став пройденим етапом. Його не захоплювало завдання, яке все ще визнається найважливішим для «серйозного письменника» в ту епоху, — домогтися, щоб у злободенний конфлікт виявилися залученими персонажі, які в

сукупності створюють завершену картину життя тієї чи іншої соціальної верстви, якщо не суспільства в цілому. Вже зовсім інші цілі здавалися Джеймсу захоплюючими і перспективними. Про одну з них він сказав, пояснюючи в авторській передмові задум своєї повісті «Що знала Мейзі» (1897), яка шокувала читачів дотиком до напівзабороненої теми: героїня, шестирічна дівчинка, проводить по півроку у кожного з розлучених батьків, стаючи мимовільним свідком їх розпусти. Однак тут цікава скоріше не сміливість, з якою автор переступає через табу, а незвичайний ракурс зображення людських вчинків і прихованих за ними мотивів. «Немає більш зворушливої теми, — писав Джеймс у своїй передмові, — ніж та, що передає, до якої міри наше життя являє собою вічне змішування, повсякчасну тісну близькість блаженства і болю і як саме життя стає чимось на зразок того, що маячить перед очима, немов яскравий диск з такого дивного сплаву, що, коли він повертається однією своєю стороною, хтось відчуває почуття спокою і радості, а коли іншою — то це означає відчуття болю і провини».

У романі «Посли» ця формула отримує більш глибоке і послідовне втілення, ніж у повісті, написаній шістьма роками раніше, і не випадково Грем Грін, один із захоплених шанувальників (а як романіст — і продовжувачів) Джеймса в XX столітті, саме з приводу цього роману зауважив, що його автору дано було вміння досягати ліричної насиченості, рідкісною навіть у поезії. Прижиттєва критика цього якраз не оцінила — ані в «Послах», ані в романі «Крила голубки», між якими є чимало спільного. Книгу визнали навмисно, мало не зухвало камерною за матеріалом, як і за характером його осмислення; критики висловлювали жаль, що Джеймс витрачає свій безперечний талант і великий письменницький досвід на такі дрібні завдання. Знаючи, що насправді його книга є бездоганно виконаним сміливим експериментом у мистецтві оповіді, Джеймс, всупереч своєму звичаю, не промовчав у відповідь на нападки рецензентів, а вплутався в полеміку, не без виклику заявивши, що ніколи ще не був настільки задоволений результатом: «Посли» для нього — безумовно найкраще з усього написаного.

Світовідчуття пізнього Джеймса своєрідно відбиває магістральний шлях розвитку західної культури на рубежі віків. В цей час позитивістське та матеріалістичне бачення світу поступово витісняється екзистенціально-антропологічною філософією Ніцше, Бергсона, Гуссерля та ін. Кожний по-своєму, вони розглядали людську свідомість ізольовано від культурного, соціоісторичного контексту. Свідомість тут є або самодостатньою, незалежною субстанцією, що «творить» і «породжує» початковий зміст всіх форм людської активності (феноменологія Гуссерля); або фікцією, миттєвим відображенням вируючого, споконвічного потоку життя («феномен тілесності» у Ніцше); або «внутрішнє Я», «потік свідомості», по відношенню до якого можлива лише позиція безпосереднього вживання та опису (Бергсон). Зміст буття людської свідомості, на думку нових філософів, неможливо пізнати, його можна лише відчувати, фіксувати його прояви в зовнішніх актах людини.

У творчому мисленні пізнього Джеймса можна розрізнити чимало елементів, що так чи інакше перекликаються з «філософією життя». В той же час йому властивий, нехай і з деякими застереженнями, стихійно-матеріалістичний погляд на людське буття, а також прагматичне світовідчуття. В цей час в художній практиці письменника особливо відчутний і емерсонівський ідеал людини.

Одне з центральних місць у творчому доробку Генрі Джеймса займає повість «Дейзі Міллер». У цьому творі письменник, позірно нібито повністю залишаючись у межах реалістичної поетики, починає важливі експерименти з сюжетом і наративом. Особливості сюжетно-композиційної організації «Дейзі Міллер» зумовлюються декількома чинниками. Традиційно визначальним для сюжету є жанрова приналежність твору. Вже в цьому відношенні «Дейзі Міллер» певною мірою являє собою річ, що не вписується в усталені норми. За формальним критерієм (обсяг тексту у кількісному вимірі) його не можна віднести до оповідання («short story»), яке мало би бути значно меншим; за змістовими ознаками твір відрізняється і від новели («novella»), оскільки в ньому відсутній сюжетний драматизм і несподівані фабульні повороти. Найточнішим щодо «Дейзі Міллер» видається

визначення «короткий роман» («short novell»), або «довге оповідання» («long short story»).

Якщо сприймати лише зовнішній рівень сюжету твору, то його дуже легко оцінити як позбавлений особливо цікавих і значущих подій – знайомство Вінтерборна з Дейзі Міллер і її родиною у швейцарському курортному містечку Ве́ве, декілька прогулянок і розмов, потім ще одна зустріч у Римі і раптова, цілком несподівана і художньо начебто ніяк не мотивована трагічна смерть героїні (окрім іншого, Джеймсові і це ставили у вину перші читачі і критики).

Для з'ясування особливостей сюжетної організації «Дейзі Міллер» згадаймо ще раз реакцію сучасників, які правильно визначили основний об'єкт зображення в творі — цілком прозорий, враховуючи назву, але не звернули уваги на те, *як саме, у який художній спосіб* подається цей об'єкт.

Центральне положення в системі персонажів належить не стільки Дейзі, скільки Вінтерборнові, очима якого ми бачимо головну героїню. Перед нами так званий персонаж-рефлектор: ми знаємо про Дейзі лише те, що бачить, відчуває, дізнається і думає про неї Вінтерборн; ми сприймаємо героїню виключно крізь призму його свідомості. Процес формування судження Вінтерборна про Дейзі і складає внутрішній сюжет твору. При цьому сам носій «центральної свідомості» є не менш важливим об'єктом зображення, ніж ті предмети, події і люди, які передаються через сприйняття цієї свідомості.

Поштовхом до формування концепції «точки зору», що стала наріжним каменем наратології як однієї з провідних стратегій сучасного літературознавства, стала як художня практика автора «Дейзі Міллер», так і його особисті літературно-критичні узагальнення. Так, у передмові до роману «Жіночий портрет» («The Portrait of a Lady», 1881), написаній для головного прижиттєвого зібрання творів Джеймса, так званого «нью-йоркського видання» (1907–1909), письменник уводить образ «дому літератури» («The House of Fiction»). У цьому домі, стверджує автор, є сила-силенна вікон. Кожне з них відкриває вид на певний фрагмент «сцени людського життя». Контури вікна і властиві лише йому розміри — це і є «літературна форма», унікальний у кожному випадку ракурс подання матеріалу. Біля кожного вікна стоїть фігура

спостерігача, наділена «парою очей», індивідуальним сприйняттям, особистою волею. Нескінченно велика кількість точок зору на світ відкривається з дому літератури. Перед нами плюралістична концепція всесвіту, в такий спосіб описана Генрі Джеймсом на межі століть стосовно мистецтва прози. І хоча американський письменник у той час не був єдиним носієм подібного світогляду, похідною якого є таке характерне для літератури XX століття зміщення об'єкта зображення у сферу внутрішнього світу людини, цей погляд на природу розповіді склав йому репутацію новатора і головного «розробника» техніки «точки зору» в новітній прозі.

Метод «точки зору» полягає в багатопланових фокусах розповіді: світ твору описується через індивідуальне сприйняття героя (героїв), причому у сферу уваги читача потрапляє саме це сприйняття й механізми, що управляють його діяльністю. Генрі Джеймс був переконаний в абсурдності існування лише єдиного «правильного» авторського бачення реальності. Для нього було очевидним, що необхідно відтворювати сукупність різних бачень життя, їх рухливість і зміни залежно від обставин дії. Тому як автор він відмовляється від традиційної фігури всезнаючого розповідача. Структурною основою твору стає або «центральна свідомість» одного з персонажів, або приховане коригування основної точки зору розповідачем чи носіями «додаткових свідомостей».

У повісті Дейзі і Джованеллі не просто показані очима Вінтерборна, а й описані у такий спосіб, що текст від автора ніби насичується його оцінним словом, про що свідчать фрази «evidently», «too deeply occupied», «seated himself, familiarly». Читачеві нічого не сказано про те, що відчуває Вінтерборн, але прийняте ним рішення не підходити до пари можна зрозуміти і як делікатне небажання порушувати їхню усамітненість, і як те, що його «зачепило за живе». Вінтерборн не просто покидає місце події, але прямує до місіс Костелло, яка, як ми знаємо, не хоче навіть знатися з родиною Міллер. А вже наступної зустрічі з Дейзі під час вечірки у місіс Вокер Вінтерборн сам у розмові з Дейзі оцінює прогулянку з Джованеллі як непристойну, а потім ще й викликає її образу, називаючи дружбу Дейзі і Джованеллі закоханістю.

Прийом «точки зору» проливає світло не тільки на зовнішні події, але й на судження персонажа, що втілює «центральну свідомість», на його суб'єктивно-оцінне бачення тих чи тих явищ. Більше того, уважний читач має можливість робити висновки і про характер носія «центральної свідомості», про його внутрішні переживання, яким він або не дає розвинутися, або в яких не бажає собі зізнатися.

Домінування точки зору «центральної свідомості» не означає, що автор повністю зникає з тексту твору. Третя особа, від імені якої ведеться розповідь, — розповідач, — як уже зазначалося, почасти дозволяє собі іронію по відношенню до Вінтерборна та його кола. Вже на самому початку повісті, пояснюючи причини затримки героя у Швейцарії, розповідач вдається до фраз типу «I should say», «Very few Americans — indeed, I think none», тим самим акцентуючи дистанцію між собою і персонажем й іронічно вказуючи на недостовірність приведеної інформації чи можливість інших версій. Така манера розповіді від третьої особи допомагає читачеві поглянути на Вінтерборна і сприйняття ним зображуваних подій збоку і, таким чином, краще усвідомити принципову неповноту і необ'єктивність тих відомостей про персонажів і ситуації, на підставі яких Вінтерборн та інші виносять свої судження та оцінки.

У творах Генрі Джеймса, подібно до книг Гюстава Флобера й Івана Тургєнєва — його літературних кумирів і учителів — розповідач не висловлює і тим паче не нав'язує власних оцінок; у читача є описана картина і є ті персонажі, що її безпосередньо сприймають. На перетині їхніх точок зору він — читач — має виробити власну позицію. Так уже в XIX столітті намічається відмова від традиційного для класичного реалізму принципу «всезнаючого автора» і формується стратегія новітнього письма, в якій читач отримує право на власне бачення створеного автором художнього світу і набуває статусу суб'єкта творчого процесу.

Таким чином, творчість Генрі Джеймса є етапною для літератури кінця XIX — початку XX ст., знаменуючи перехід від реалістичної до модерністської поетики. Відмова від прямого вираження авторської позиції, експерименти з наративною технікою дають можливість вважати письменника

основоположником багатьох естетичних відкриттів у літературі новітньої доби. Особливості життя і творчості Генрі Джеймса (американця за походженням, який більшу частину життя провів у Європі) зумовлюють його специфічну літературну приналежність. Він є попередником таких відомих «білітературних» постатей світової літератури XX ст., як Томас Стернз Еліот, Езра Паунд, Владімір Набоков. Естетичні погляди і експериментальна психологічна проза Генрі Джеймса по праву вважаються надбанням XX століття. Він давно вже перестав бути «письменником для письменників», а перетворився на вчителя для прийдешніх поколінь митців слова.

Запитання і завдання

Які художньо-естетичні тенденції демонструють етапи творчого шляху Генрі Джеймса?

Яке місце в творчості Генрі Джеймса займає «міжнародна тематика»?

Що означає, за повістю «Дейзі Міллер», «бути американцем»? Які відмінності встановлює автор між європейськими та американськими символами та ідеалами?

Якою мірою Дейзі несе відповідальність за власну долю? Які моменти європейської культури вона не в змозі зрозуміти?

Якою є етимологія імен Вінтерборна та Дейзі? Чи містять вони в собі певну символічність?

Чи можна стверджувати, що на сторінках твору постає історія Вінтерборна, а не Дейзі? Що ми дізнаємося про нього упродовж повісті?

Що домінує в оцінках творчості Г. Джеймса письменниками і літературознавцями?

Література

Анастасьєв М. Другий Генрі Джеймс. *Вікно в світ*. 1999. № 4. С. 104-110.

Гіленсон Б. Джеймс, Генрі. *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник*. У 2 т. Т.1: А—К / За ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль : Навчальна книга — Богдан, 2005. С. 530-532.

Повість Генрі Джеймса «Дейзі Міллер». Матеріали до вивчення : навчально-методичний посібник / упоряд.: О. В.

Кеба, Р. М. Семелюк, М. В. Іконнікова. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2014. 180 с.

Пригодій С.М. Естетика та художній образ у пізній творчості Генрі Джеймса. *Проблеми психологізму у західноєвропейських, американських та слов'янських літературах*. Київ, 1991. С. 28-47.

Пригодій С. М. Типологія характеру в творчості Г. Джеймса та І. С. Тургенєва. *Актуальні аспекти порівняльного вивчення мов і літератур*. Київ, 1991. С. 175-178.

Семелюк Р.М. Концепція людини в повісті Генрі Джеймса «Дейзі Міллер». *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки*. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2014. Вип.36. С. 234-236.

Чередник Л. Складні таємниці жіночої душі (поетика повістей «Дейзі Міллер» Г. Джеймса та «Ася» І. Тургенєва). *Філологічні науки: зб. наук. пр.* Вип. 2 (5). Полтава : Видавництво ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2010. С. 70-78.

A Companion to Henry James Studies / Ed. D. M. Fogel. Westport, Connecticut; London: Greenwood press, 1993. 545 p.

Lubbock P. The Craft of Fiction. URL: <http://www.gutenberg.org/files/18961/18961-h/18961-h.htm>.

Rowe J. C. The theoretical dimensions of Henry James. Madison Univ. of Wisconsin press, 1984. XV, 286 p.

Становлення літератури корінних жителів Північної Америки *Шостак О.Г. (Київ)*

Власне літературна творчість серед представників корінних народів на теренах Північної Америки в більш сучасному розумінні цього явища почала з'являтися із запровадженням масової англомовної освіти для індіанських дітей. Представника народу могіканів на ім'я Самсон Окком (Samson Ossom) вважають автором першого друкованого тексту, написаного індіанцем, що відомий під назвою «Проповідь, виголошена під час страти Мойсея Пола, індіанця» (1772). У цьому риторичному творі С. Окком звертається як до білої аудиторії, використовуючи вельми популярний на той час

жанр проповіді, так і до червоних братів, застерігаючи їх від згубної дії алкоголю [Brown Ruoff]. У XIX ст. серед індіанських письменників превалювали такі літературні жанри, як література протесту, автобіографії, нариси з історії конкретних націй. Автори цих літературних творів мали на меті захистити права своїх народів на землю, яку в них стали активно відбирати з початку XIX ст., згідно із «Законом про переміщення корінних жителів» від 1830 р.

Серед найбільш яскравих авторів літератури протесту називають Еліаса Будінота (Elias Boudinot) («Звернення до білих» (1826)), представника народу черокі; Вільяма Ейпса (William Apes) («Індіанське дзеркало для білих» (1833), «Індіанська нуліфікація законів штату Массачусетс проти народу маршпі» (1835), «Похвальне слово Королю Філіпу» (1836)), члена нації пекотів. Серед канадських авторів цього напрямку необхідно назвати ім'я Луї Ріеля (Louis Riel), більш відомого як ватажка повстання метисів. Він був знаним поетом свого часу, його збірка «Релігійні та політичні поезії» видана посмертно прихильниками в 1886 р., через рік після його страти. Увесь літературний спадок Ріеля виданий у п'яти томах лише в 1985 р. Ще один визначний твір того періоду, що належить літературі Канади, – «Організація Нової Індіанської території, на схід від Міссурі» (1850) Джорджа Копвея (George Sorway), представника народу оджибва. Характеризуючи жанр проповіді, М. Вілсон пише, що це чудовий спосіб привернути увагу суспільства до проблем несправедливості й гноблення. «Розрізнені та зумовлені інституційною приналежністю, літературні форми, на зразок проповіді або короткого оповідання, створюють корисне (хоч аж ніяк не нейтральне) середовище для висловлювання провокативних думок літератури протесту» [Wilson 2008, с.х].

Звернення до жанру автобіографії серед індіанських авторів спричинене їхнім прагненням дати зрозуміти білому християнському загалові, що червоношкірі жителі континенту також є людьми, із власним життям, емоціями, звичками й сталим укладом життя. Найбільш відомі «Син лісів» (1829) Вільяма Ейпса (William Apes), «Життя, історія і подорожі Ках-ге-га-гах-боу» (1847) Джорджа Копвея. Варто наголосити, що автобіографія Дж. Копвея – перша книга, написана індіанцем,

що надрукована англійською мовою. Трохи згодом до цього списку додана автобіографія Лідії Кемпбел (Lydia Campbell), яка написала «Нариси життя в Лабрадорі» (1894) – перший опис життя інуїтів. О. Ващенко зазначає, що представники «диких» племен виявляють «надзвичайну обізнаність у сфері історії, літературних канонів і смаків свого часу, як і реального життя своїх опонентів» [Ващенко 2000, с. 454]. Найбільш відомою автобіографією стала книга Сари Віннемукки-Хопкінс (Sarra Winnemucca-Hopkins), представниці народу паютів, «Життя серед паютів» (1883), де описана історія її народу й уклад життя. Авторка розкриває читацькому загалу високий статус індіанської жінки, чим прислужилася феміністичному руху XIX ст. Л.В. Браун Руоф називає цю книгу «найпотужнішою» серед хронік, які розповідають про згубний вплив насильницького переміщення й зловживання державних агентів проти індіанців [Brown Ruoff 1996 а, с. 147].

Найбільш ранній твір з історії корінних націй континенту, що написана представником однієї з цих націй, – «Записки древньої історії шести націй» (1827) Девіда Кусіка (David Cusick), тускарора. Дж. Копвей написав «Традиційну історію й уклад життя народу оджибва» (1850), Пітер Джонс (Peter Jones), оджибва, – «Історію індіанців-оджибва», Вільям Віпл Ворен (William Whipple Warren), оджибва, «Історія оджибва, їхні традиції і фольклор» (1852), Пітер Дуенат Кларк (Peter Dooyenate Clark), віандот, «Походження й історія народу віандот» (1870), Еліас Джонсон (Elias Johnson), тускарора, «Легенди, традиції й закони ірокезів» (1881), Ендрю Блекберд (Andrew J. Blackbird), оттава, «Історія індіанських народів оттава й чиппева» (1887). «На етапі переходу від внутрішньо племінного мислення до національного аборигенні автори відчували потребу осмислити сутність й унікальність власних культур у загальнолюдському контексті» [Ващенко 2000, с. 460].

Пишучи про внесок ранніх письменників у розвиток індіанської літератури, Дж. Кокс і Д. Джастис зауважували, що «у той час письменники, які належать до раннього ренесансу, рідко звучали співзвучно з активістами «Червоної сили», хоч вони й передавали відчуття того, що багато з читачів розуміли як автентичну культурну традицію. Ці письменники були

переважно християнами, тому й адаптували різноманітні культурні й соціальні практики європейських іммігрантів. Історичне та політичне значення їхніх робіт стає більш зрозумілим щойно порушують питання про те, як саме вдалося Самсону Оккому чи Вільяму Ейпсу прожити свої життя між двома культурами, як вони прислужилися корінним спільнотам, до яких вони належали» [Cox, Justice, с. 5].

У середині XIX ст. виходить роман, написаний Джоном Роллінгом Риджем (John Rollin Ridge), черокі, – «Життя і смерть Хоакіна Мур'єтти» (1857). До сьогодні серед дослідників точаться суперечки щодо того, чи можна цей роман назвати індіанським, оскільки він не зачіпає індіанської тематики, розповідаючи про життя мексиканського бандита. П. Еллен переконана, що «якщо Риджевий роман і не про індіанців, то він щонайменше про індіанську реакцію на захоплення й поневолення» [Allen 1986, с. 76]. Л. Оуенс запевняє, що подібні спекуляції є «прихованим актом привласнення, оскільки цей роман розповідає стільки ж про утиски індіанців, як і про романтичну фігуру індіанця» [Owens 1992, с. 33]. Натомість Б. Руоф убачає у творі лише «білий» роман [Brown Ruoff 1996 а, с. 149].

У 1891 р. надрукований роман «Вінема: дитина лісу», що написаний жінкою-індіанкою Еліс Каллаган (Alice Callahan), представницею народу крік. Роман є першим белетристичним твором, присвяченим індіанській тематиці, проте за формою – це суто «білий роман», створений у жанрі сімейної ідилії, характерному для літератури передвоєнного Сходу США. Обидва романи «Вінема: дитина лісу» та черокі, «Життя і смерть Хоакіна Мур'єтти» – імовірно епігонські наслідування європейських зразків, що не мають самостійної літературної цінності. Оцінюючи роман «Вінема» із погляду важливості або радше неважливості для індіанської національної літератури, К. Вомак, представник народу крік, зауважує, що роман «не відтворює особливостей життя кріків через те, що протагоністка зрікається цінностей матріархату, притаманних цій нації, а натомість декларує антиіндіанські цінності. Попри те, що цей роман ніяк не можна назвати літературою кріків, та й у загалом текст дуже слабкий у літературному вимірі, він становить певну цікавість як документ, що демонструє

християнську зверхність і прагнення до асиміляції» [Womack 1999, с. 107].

Відлік професійної індіанської літератури пов'язаний з іменем Полін Джонсон (Pauline Johnson), представниці народу мохавків, яка проживала на території Канади. Її найвідоміші віршовані збірки – «Білий вампум» (1895) і «Народжена в Канаді» (1903). Із 1907 р. до 1912 р. вона часто друкувала свої короткі оповідання й нариси на сторінках «Мазерз Мегазін» (Mother's Magazine) та «Бойс Ворлд» (Boy's World). Більшість із цих творів утворили збірку «Легенди Ванкувера» (1911). Тяжко хворіючи, Джонсон підготувала до друку поетичну збірку «Кремінь і пір'я» (1912). Посмертно в 1913 р. вийшли дві збірки коротких оповідань «Шагганаппі» і «Виготовлювачка мокасин». Остання мала виражений феміністичний характер. Як наголошує Б. Руофф, попри те, що в історії літератури П. Джонсон залишилася відомою радше завдяки своїм поезіям, «образи жіноцтва фронтиру у «Виготовлювачці мокасин» є її найбільш вагомим внеском у розвиток індіанської літератури, що перевершує навіть її вірші» [Brown Ruoff 1996 b, с. 241].

На зламі століть особливої популярності знову набули «індіанські» автобіографії. Найвідоміші з них написані членами Асоціації американських індіанців. Перу Чарльза Істмана належить «Індіанське дитинство» (1902), де він описував своє виховання як воїна серед народу сіу в дорезерваційний період. Наступна його книга присвячена досвіду набуття «білої» освіти й лікарській практиці, має назву «Із глибоких лісів до цивілізації» (1916). Г. Бонін написала книги «Враження про індіанське дитинство» (1900) і «Шкільні дні індіанської дівчинки» (1921), надрукувавши їх під своїм сіу іменем – Зіткала Ша (Червона Пташка). Лютер Стандинг Беар (Luther Standing Bear) видав «Мій народ – сіу» (1928). Френсис Лафлеч (Francis La Flesche) створив мемуари «Середні п'ятеро. Індіанські хлопці в школі» (1900). Канадські автори також додали свою частку до цього вагомому переліку: Анаута (Anauta), інуїтка, – «Земля хороших тіней. Історія життя Анаути, ескімоської жінки» (1940), Чарльз Джеймс Ноувел (Charles James Nowell), квакіутл, – «Дим із їхніх багать: життя вождя квакіутлів» (1940).

«Аборигенним авторам притаманно звертатися до усних джерел, багатих фольклорних традицій, вони черпали тут і реальні факти, і конкретні приклади життєвого укладу, і манеру оповіді, і спосіб осмислення матеріалу. Водночас на їхніх творах помітно позначилася ідеологічна ситуація періоду переходу від колоніальної епохи до зрілої американської державності, із характерною для нього експансією, що безпосередньо зачіпала долю індіанських племен» [Ващенко 2000, с. 460]. Твори цього періоду становлять більше зацікавлення для етнографів, ніж їхня літературна й естетична самоцінність. Багато авторів ще не піднялися до ідеї про важливість місця літератур корінних народів у загальноамериканському каноні. «Літературна творчість американських індіанців другої половини XIX ст. демонструє складний процес переорієнтації з усного традиційного мислення й оповіді до принципів літературної творчості» [Ващенко 2003, с. 892].

Успішно працювали індіанські автори того часу й у жанрі політичного памфлету, що відповідало історичним і культурним вимогам. 1907 року, попри шалений спротив із боку представників корінних народів, на Індіанській території створено штат Оклахома. Практично всі корінні газети відгукнулися про це глузливими статтями. Найвідомішими з авторів-сатириків є Олександр Поузі (Alexander Posey), представник народу крік, Віл Роджерс (Will Rogers) – черокі.

Віл Роджерс уславився як комедійний актор театру й кіно, автор багатьох афоризмів, але не меншу популярність він мав і як журналіст, ведучий рубрики «Що сказав Віл Роджерс» у газеті «Нью-Йорк Таймс» (1922 – 1935). Його дотепи часто з'являлися на шпальтах журналу «Сетедей Івнін Пост» (Saturday Evening Post) із влучними сатирами на тогочасних політиків. За вишуканий стиль і гострі коментарі його вважали літературним нащадком М. Твена. «Роджерсові схожі на водевілі естрадні виступи, газетні колонки та інші твори додали індіанської присутності у свідомість багатьох американців. Хоч Роджерс посідає зазвичай несуттєве місце в літературній історії корінних американців через те, що індіанська тематика не відігравала для нього центральної ролі у творчості, його

популярність підігрівалася саме індіанською ідентичністю» [Warrior, с. 21].

Особливість розвитку індіанської журналістики полягала в тому, що шпальти багатьох газет і журналів слугували відправною точкою для оприлюднення літератури корінних народів. Вони, по суті, були єдиною трибуною для індіанських авторів на той час. Особливо варто звернути увагу на журнали, що видавалися за участі членів Асоціації американських індіанців. «Вассая» (Wassaja) видавав Карлос Монтесума в 1916 р., у «Квотерлі Джорнал» (Quarterly Journal) редактором працював Артур Паркер, журнал виходив у 1912 – 1916 рр., «Американ Індіан Джорнал» (American Indian Journal), виходив під редакцією Зіткала Ша в 1917 р. Протягом другої чверті XX ст. особливої популярності набувають газети «Томагавк» («Tomahawk»), що видавали серед народу оджибва Білої землі в 1917 р., «Індіан Спкін Ліф» («Indian Speaking Leaf») – 1937 року в Нью-Джерсей, «Стендин Рок Ёйпах» («Standing Rock Eupahe») – 1943 року в Північній Дакоті, «Адхгоніігіі: щомісячник мовою навахо» (Adhgoniigii: Navajo Language Monthly), що виходив 1943 року в Аризоні.

Попри блискучу кар'єру журналіста, О. Поузі найбільш відомий своїми листами як Фаса Фіксико, що друкували протягом кількох років на сторінках «Індіанського журналу» («Indian Journal») у 1902 – 1908 рр. у Юфалі. Усього опубліковано сімдесят три тексти. Видаючи листи під іменем селяка Фаса Фіксико, який висловлював свої думки сумішню англійської та крік, автор висміював політику уряду щодо індіанців й індіанських земель. Не зважаючи на те, що багато дослідників убачає схожість листів за формою з європейською традицією. К. Вомак називає листи Фаса Фіксико «одним із найяскравіших виявів індіанського літературного націоналізму» [Womack 1999 1999, с. 132]. О. Поузі звернувся до комедійності як до способу привернути увагу до надзвичайно важливих для індіанців речей. Спочатку автор використовував Фаса Фіксико і його друзів, щоб просто поговорити про місцеві новини й плітки в містечку Юфала. Часто він розповідав про ці несуттєві події піднесено-епічною мовою, але згодом починає звертатися до більш глобальних тем, розповідаючи про корупційні дії місцевих можновладців, які одночасно були і

членами комітету з розподілу індіанських земель, про права індіанців, особливості місцевої бюрократії. «У листах створена достовірна атмосфера місцевості навкруги Юфала: вулиці містечка та його будівлі, мова жителів, природні особливості довколишніх лісів, описи місця проведення ритуальних танців, індіанські земельні латки і їхні будиночки, цілий світ, що його американський реаліст В. Фолкнер назвав «власна марка рідної землі» [Womack, с. 136].

Листи Фаса Фіксико – переконливий зразок літератури трайбалізму. Попри всю серйозність порушених питань, ці листи мають гумористичне забарвлення, що є характерною рисою всієї трайбалістської літератури та має глибоке коріння у фольклорній традиції корінних народів. «Гумор у листах Поузі виникає зі спроб чистокровних індіанців зрозуміти швидкі перетворення в цьому нестабільному світі. Із часом висміюються і спроби деяких індіанців отримати зиск із цього, підставивши під загрозу благополуччя цілої нації. Сленг, незвичайні словесні звороти, перекручені кліше, «редиш» і перебільшення створюють гумористичний ефект» [Womack, с. 136]. Критик зауважує, що автор не насміхається зі своїх героїв, вони зовсім не «недоумки», а радше розумні люди, спроможні на дотепні коментарі стосовно того, що відбувається на індіанській території. У такий спосіб О. Поузі створював власний образ справжнього індіанця, який був далекий від розтиражованих на той час образів «індіанця, що вимирає» чи «кровожерливого дикуна». Сміх залишається єдиною зброєю людей, загнаних у резервації та змушених повністю змінити традиційний спосіб життя протягом одного-двох поколінь. На думку дослідника, гумор робить їх спроможними в цих умовах утримати власну ідентичність. К. Вомак пише, що «протягом усього свого життя Поузі говорив, писав і думав про себе як про індіанця-кріка, індіанського письменника племені крік» [Womack 1999, с. 138].

Ще одним представником індіанської літератури першої половини XX ст., тісно пов'язаним з Асоціацією американських індіанців, є Джон Мілтон Оскисон (John Milton Oskison), черокі. Він починав свій письменницький шлях як журналіст, працював у «Норс Американ Рев'ю» («North American Review»), «Еврибодиз Мегезин» («Everybody's Magazine»), «Саузерн

Воркмен» («Southern Workman»), писав есе і статті з питань індіанської політики. Почасти зовсім не зрозуміло, чию позицію обстоював Оскисон, дослідники звертають увагу на його «асиміляційні» настрої. «Він часто використовував різкі заяви й фрази, на зразок «зруйнувати індіанську ідентичність», «укриті пилом реліквії», «непомітно відійти в минуле», «ув'язнення», «замовчування голосів». Проте різкість цих фраз підриває наївну віру читача в добрі наміри асиміляції» [Ronnow, с. 273]. Так само сповнені метафор та неочевидних алюзій і його короткі оповідання, що публікувалися в період із 1900 до 1925 рр. Ці твори були присвячені переважно труднощам фронтирного життя в Оклахомі, де герої-рятівники білих поселенців або просто сором'язливі сміливці-здоровані незмінно в кінці виявлялися індіанцями чи метисами. Дж. Оскисон – автор трьох романів: «Дикий врожай» (1925), «Блек Джек Деві» (1926). Найбільшу популярність здобув як автор епічного роману «Брати три» (1936), на той час це був найдовший твір, написаний коли-небудь індіанським автором. Тут уперше порушено тему упередженості щодо так званих індіанців-полукровок. Крім того, його перу належать дві біографії «Титан Техасу» (1929) про Сема Хаустона та «Текумсе і його час» (1938).

Запитання і завдання

Охарактеризуйте світоглядні моделі, що складають особливість літератури корінних народів Північних Америки.

У чому полягає новаторство корінних авторів у порівнянні із їх «білими» побратимами цієї доби?

Які літературні жанри є найбільш притаманними для літератури корінних народів Північної Америки на зламі століть? Чому?

Література

Allen, Paula Gunn. *The Sacred Hoop: Recovering the Feminine in American Indian Traditions*. Boston: Beacon Press, 1986. 311p.

Brown Ruoff, A. LaVonne. *Native American Writing: Beginnings to 1967. Handbook of Native American Literature*. /Ed. by Andrew Wiget. New York & London: Garland Publishing, Inc., 1996. P.145-154.

Cox, James H., Justice, Daniel Heath. Introduction: Post-Renaissance Indigenous American Literary Studies. *The Oxford Handbook of Indigenous American Literature*/ Ed. by James H. Cox & Daniel Heath Justice. Oxford: Oxford University Press, 2014. P.1-14.

Owens, Louis. Other Destinies: Understanding the American Indian Novel. Norman: University of Oklahoma Press, 1992. 291p

Ronnow, Gretchen. John Milton Oskison. *Handbook of Native American Literature*. /Ed. by Andrew Wiget. New York & London: Garland Publishing, Inc., 1996. P.271-275.

Warrior, Robert Allen. Tribal Secrets. Recovering American Indian Intellectual Tradition. Minniapolis: University of Minnesota Press, 1995. 160p.

Wilson, Michael D. Writing Home: Indigenous Narrative of Resistance . *American Indian Studies Series*. East Lansing: Michigan State University Press, 2008. P.142-167.

Womack, Craig S. Red on Red: Native American Literary Separatism. Minnesota: University of Minnesota Press, 1999. 336p.

Ващенко А. В. У истоков индейской литературы. *История литературы США*. Литературы середины XIX ст. Поздний романтизм. М.: Наследие, 2000. Т.3. С.451-470.

Шостак О.Г. Художні вираження національної ідентичності в творчості сучасних північноамериканських письменників корінного походження: Київ: Талком., 2020. 544с.

Література скандинавських країн

Август Стріндберг
Назарець В.М. (Рівне)



Стріндберг Юхан Август (1849–1912), один з найбільш значних шведських драматургів, новелістів, романістів, представник реалізму, натуралізму, символізму, предтеча експресіонізму та сюрреалізму. «Надто далеко вирвався він вперед як мислитель, пророк, носій нового світовідчуття, щоб його творчість хоч в якійсь

мірі втратила для нас свою силу. Залишаючись поза школами і течіями, він усі їх увібрав до себе», – писав Т. Манн у статті, присвяченій 100-річчю від дня народження Стріндберга.

Письменник народився 22 січня 1849 р. в Стокгольмі в родині власника контори з найму пароплавів, що вступив у нерівний шлюб із своєю служницею (приналежність відразу до двох прошарків – «високого» і «низького» стане для письменника постійним джерелом душевного пригнічення та моральних страждань). Причиною додаткових психічних неврозів для Стріндберга стало й його нещасливе дитинство, сварки в родині, рання смерть матері, конфлікти з батьком (усі ці негаразди визначають і переважну тематичну спрямованість творчості Стріндберга).

Вже з юнацьких років Стріндберг захоплювався різноманітними сферами людської діяльності: медициною, театром, живописом і скульптурою та окультними науками. Його найхімернішим захопленням була алхімія, причому пошуки золота було вмотивовано політичними поглядами – мріями про докорінну зміну світового суспільного устрою.

З перервами Стріндберг вчився в Упсальському університеті, де вивчав естетику та іноземні мови, працював шкільним вчителем, журналістом, телеграфістом, актором, з 1872 по 1882 рр. служив в Королівській бібліотеці, яка й визначила остаточний рід його занять – літературу (під час роботів бібліотеці він написав кілька історичних праць: «Старий Стокгольм», 1882; «Шведський народ, 1882; «Долі та пригоди шведів», 1882–1883).

Упродовж майже усіх 1880-х років Стріндберг жив за кордоном – в Швейцарії, Данії, Франції та Німеччині, де співпрацював зі сценами провідних європейських театрів і здобув репутацію одного з найкращих драматургів Європи. Остаточно до Швеції Стріндберг повернувся в 1897 р. під час піку своєї літературної слави. Останні роки Стріндберг жив усамітнено у Стокгольмі, працюючи над своїми літературними творами. В цей період втілилась й його давня мрія про власний експериментальний театр. Він був відкритий в 1907 р. під назвою «Інтимний театр» і мав своїм репертуаром виключно драматургію самого Стріндберга. Творчий і науковий внесок Стріндберга був високо оцінений його сучасниками. Ще за

життя він став почесним членом Російського Географічного Товариства і отримав медаль цього товариства за відкриття карти Ренара. Він був також почесним членом Французького Астрономічного Товариства, почесним членом Паризького Товариства письменників та художників і, нарешті, почесним членом Французької Академії. Робітнича молодь шведської столиці 22 січня 1912 року, в день 63-річчя письменника, влаштувала похід із смолоскипами перед його будинком, а 23 березня піднесла тяжко хворому улюбленому письменникові національний подарунок у двадцять тисяч крон, зібраних по підписному листу. 14 травня того ж 1912 р. письменник помер від раку шлунку у Стокгольмі. Його поховання переросло у величезну траурну церемонію, до якої приєдналися члени уряду, письменники, театральні діячі, студенти та робітники.

В творчості Стріндберга виділяють три періоди. Перший період, який триває з кінця 1860-х і до середини 1880-х рр, визначає реалістична спрямованість. Предметом зображення перших, ще недостатньо зрілих в художньому відношенні драм «Вільнодумець», «Герміона», «Поз законом», «В Римі», «Секрет гелдьї, Дружина пана Бенгта», «Мандри Щасливчика Пера» (кінець 60-х – початок 80-х рр.) виступають соціальні та етичні проблеми шведської сучасності, вітчизняної та античної історії. Першим значним твором Стріндбера стала історична п'єса «Местер Улоф» (1872), присвячена подіям національно історії ХУІ ст., зокрема, конфлікту між визначним діячем реформації Олаусом Петрі і королівською владою.

Літературну славу Стріндбер здобув після появи свого соціально-психологічного роману «Червона кімната» (1879), що став своєрідним маніфестом шведського реалізму. В романі підданий різкій критиці увесь бюрократичний апарат державної влади Швеції 60-х рр. XIX ст. З їдким сарказмом автор змальовує канцелярське життя чиновників, які або не з'являються на роботу взагалі, або ж байдикують на своїх робочих місцях. Простих людей вони презирливо називають «бидлом» і вважають, що вони придатні лише для того, щоб у випадку війни стати гарматним м'ясом. Головний герой, молодий чиновник Арвід Фалк намагається звільнитися з цієї задушливої атмосфери, залучившись до світу мистецтва, «червоної кімнати» одного з стокгольмських мистецьких

клубів, але зрештою втрачає усі ілюзії, переконавшись, що мистецтво таке ж лицемірне і продажне, як і усі інші сфери суспільного життя. Внаслідок пережитого розчарування Арвід Фалк знову повертається до своєї звичної службової кар'єри. Роман «Червона кімната» приніс Стріндбергу славу «шведського Золя». За словами одного з сучасників письменника, У. Ганссона, «Червона кімната» Стріндберга справила враження нічного дзвону на сполох: усі стрепенулися і побачили у вікнах відблиск червоної заграви. Але цей нічний дзвін на сполох був і дзвоном до утрєні. Коли сонні люди протерли очі, вони побачили, що червона заграва – це вранішня зоря перед сходом сонця».

Критику морально-етичних основ та законів буржуазної цивілізації, переважно у зв'язку з автобіографічними мотивами, Стріндбер продовжив і в прозових творах другого періоду творчості, що охоплює середину 1880-х – першу половину 1890-х рр. і характеризується орієнтацією на поетику натуралізму та символізму: два томи збірок новел «Трагікомедії шлюбу» (1884–1886) – чи не найбільш скандальні одкровення письменника про кохання та шлюб з розрахунку, про біологічну, соціальну та психологічну нерівність між жінками та чоловіками, що шокували шведського обивателя; романи «Утопії і дійсність» (1885) – данина довготривалого захоплення ідеями соціалізму, «Син служниці» (1886) – твір автобіографічного змісту, «Сповідь дурня» (1888) – «жахлива», за визначенням самого письменника і відверта книга про взаємостосунки і непорозуміння з власною дружиною; повісті «Островитяни» (1887), в якій змальований робітник Карлсон, що одружився з меркантильних міркувань на літній жінці, але загинув через свою жадібність, «Чандала» (1889) і «У відкритому морі» (1890) – присвячені героям ніцшеанського типу, сильним особистостям, що терплять поразку, зіткнувшись зі справжнім життям.

Серед драматичних творів цього періоду найбільш значними є дві натуралістичні п'єси. В першій з них «Батько» (1887), яка, за висловом В. Неустроєва, є своєрідним маніфестом «жінконенависництва», ілюструється одна з концептуальних тез Стріндберга про те, що чоловіки в

сучасному суспільстві – це принижені істоти, раби жінок. Ця теза розкривається на прикладі трагічної долі військового Ротмістра, який з моральних причин намагається усунути свою дружину Лауру від виховання доньки. Натомість Лаурі вдається зародити сумнів у Ротмістра, що Берта його донька, а оточення свого чоловіка переконати у думці про його божевілля, так що герой зрештою й насправді втрачає глузд, а сама трагедія набуває масштабу соціального символу. За словами Дж. Стайна, «Батько» – це глибокий аналіз подружніх стосунків, гірка боротьба між Ротмістром, який втрачає глузд і внутрішню цілісність, та Лаурою, жінкою, яка мучить його, викликаючи сумніви щодо батьківства. Ніцше погоджувався з молодим автором, що стан війни між статями – це фундаментальний закон життя і шлюбу. Стріндберг хотів, щоб ця п'єса була для нього його Агамемноном, сучасним варіантом трагедії грецького царя, який став жертвою ненависті власної дружини. І справді, класична економність засобів і дія, що стрімголов веде до фіналу, коли Ротмістра лестощами вмовляють одягнути гамівну сорочку, роблять цю п'єсу неподібною на інші натуралістичні драми. Можна навіть стверджувати, що образи Ротмістра й Лаури взагалі недостатньо індивідуалізовані, вони просто є виразниками чоловічого і жіночого начала. Навіть більше, п'єса не потребує жодної зовнішньої реалістичної деталі, щоб розкрити свою головну ідею. Врешті-решт, її можна грати на порожній сцені тільки з двома реквізитами: запаленою лампою, яку Ротмістр кине в дружину, і гамівною сорочкою, яку одягнуть на нього у фіналі. Складається враження, що Стріндберг перевінив свій принцип «стола і двох стільців». П'єса стає довершено-символічним відтворенням первісного конфлікту статей, а її форма вже вказує на перші спроби Стріндберга досягнути майбутню поетику експресіонізму».

У другій драмі «Фрекен Юлія» (1888) змальована історія кохання емансипованої дворянки, графині Юлії і лакея Жана. В «простолюдинах» графиня вбачає силу, що здатна морально оздоровити суспільство, забезпечити йому майбутнє, але насправді Жан виявляється звичайним хамом і лицеміром, що призводить графиню до самогубства.

З другої половини 1890-х років розпочинається останній період творчості Стріндберга, що пов'язаний з посиленням у його творчості модерністських тенденцій, зокрема символізму і окремих елементів експресіонізму та сюрреалізму. Психічний розлад, душевна криза, яку письменник пережив в 90-ті роки, породила до життя автобіографічні, пронизані містикою та релігійними мотивами романи «Пекло» (1897), «Легенди» (1897), «Самотній» (1904), політичний роман «Чорні знамена» (1907), численні публіцистичні статті та нариси. Але провідною, як і в попередні періоди, продовжує залишатись драма. У цей період Стріндберг створює близько 30 драм, які включили його ім'я в ряд основоположників нової соціально-психологічної інтелектуальної драми: «Танок смерті» (1901), «Гра слів» (1902), «На шляху до Дамаска» (1904), «Пепелище» (1907), «Соната примар» (1907), «Пелікан» (1907), «Буря» (1907), «Велика дорога» (1909) та ін. В ці ж роки Стріндберг створює й «королівський цикл» п'єс, присвячених історії шведських королів: «Сага про Фолькунгів» (1899), «Густав Васа» (1899), «Ерік XIV» (1899), «Хрістіна» (1901), «Карл XII» (1901), «Густав III» (1902), що розкривають трагедію влади, силу фатуму, що втручається в історичні процеси та долі окремих людей і цілих держав.

Найкращим з цих творів сам Стріндберг вважав драму «На шляху до Дамаска», яку називав «новим жанром». О. Мартинова, досліджуючи проблематику та художню структуру драми Стріндберга, пише: «Твір сприймається ним як «новий жанр», напевно, перш за все тому, що побудовано його всупереч законам драми, і назвати його драмою у звичному розумінні не можна. У п'єсі немає ані розвитку дії, ані руху характерів, ані «характерів» як таких; вона не містить інтриги, і конфлікт, концентруючись від першої до останньої сцени, не веде до розв'язки. Її побудовано не за певними драматургічними законами, а за законами розвитку душі; її зміст – не події та вчинки, вмотивовані причинно-наслідковими відносинами, а пам'ять, внутрішній стан, почуття, що часом розвиваються всупереч логіці та здоровому глузду. Єдність та безперервність дії у такій «драмі» необов'язкові й несуттєві, єдності часу й місця взагалі не співвідносні з єдністю Я, яке вона намагається представити. З

часом «На шляху до Дамаска» отримує статус першої експресіоністської Ich-Drama. Структуру і поетику цієї драматичної форми визначає фактор «Ausstrahlungen des Ichs» (випромінювання Я), що створює простір, у якому все є проекцією свідомості та підсвідомості героя, «випромінюванням» його внутрішнього Я. В результаті виникає не просто «суб'єктивна драма», не «епічна монодрама», а внутрішній драматичний монолог – Ich-Drama, яка вже не є драмою як такою, тому що її дія розгортається у зовсім іншій площині, та у якій, з точки зору об'єктивної реальності, немає нікого і нічого, окрім розбурханої свідомості й збентеженої душі головного героя, alter ego автора. Однак анонімно-безіменний герой драми – Невідомий (швед. Okande) – це щось більше, ніж особисте авторське Я: це Стріндберг, а також все, що проходить через його Я. Він є стріндбергівською концепцією людини в поєдинку з власною долею й людини, яка намагається знайти себе. Це, за Шпенглером, фаустівське Я, що загубилося у глибинній самотності й просторі».

1912 р., коли помер Август Стріндберг, Максим Горький писав: «Для мене образ Стріндберга мимоволі зливається з образом героя однієї легенди, яку я в молодості почув на Дунаї, а саме: з образом поета і героя Данко; щоб освітити шлях людям, які заблукали в пітьмі протиріч життя, і показати їм шлях до світла та волі, він вирвав з грудей своє серце, запалив його і пішов попереду юрми...». Відомий американський письменник Ю. О'Ніл був переконаний, що Стріндберг «досі зостається найсучаснішим із сучасників, найвидатнішим тлумачем театру характерних духовних конфліктів, що складають драму – криваву драму – нашого теперішнього життя».

Запитання і завдання

Простежте життєвий та творчий шлях Стріндберга. Чому Т. Манн вважав, що Стріндберг, «залишаючись поза школами і течіями... усі їх увібрав до себе»?

На які періоди поділиться творчість Стріндберга? В чому виявляє себе їхня художня своєрідність?

Визначте проблематику роману Стріндберга «Червона кімната». Чому цей твір став резонансним для шведського суспільства?

Охарактеризуйте ідейну спрямованість натуралістичних п'єс Стріндберга «Батько» та «Фрекен Юлія». Як їхня проблематика перекликається з прозовими творами письменника?

Література

Адмони В. Стриндберг. *История западноевропейского театра*. Москва: Наука, 1970. Т. 5. С. 400–418.

Бальзамо Е. Август Стриндберг: лики и судьба. Москва: Новое литературное обозрение, 2009.

Грищенко Є. Юган Август Стріндберг. *Стріндберг А. Червона кімната. Роман. Оповідання*. Київ: Дніпро, 1983. С.5–14.

Ерхов Б. Август Стриндберг. Библиографический указатель Москва: Книга, 1981. 118 с.

Зингерман Б. Очерки истории драмы XX в. Москва: Наука, 1979. 393 с.

Максимов В. Проект драматической эпопеи Августа Стриндберга. *Стриндберг А. Интимный театр*. Москва: Совпадение, 2007.

Неустроев В. Литература скандинавских стран (1870–1970). Москва: Высшая школа, 1980. 279 с.

Неустроев В. Литературные очерки и портреты. Москва: Издательство Московского университета, 1983. 264 с.

Шарыпкин Д. Скандинавская литература в России. Ленинград: Наука, 1980. 322 с.

Кнут Гамсун

Назарець В.М. (Рівне)



Гамсун Кнут (справжнє прізвище Педерсен) (1859–1952), визначний норвезький письменник, лауреат Нобелівської премії 1920 р. За словами М. Горького, Кнут Гамсун – це письменник «виняткової духовної сили, зосередженості й майже дивовижного духовного зору». «Гамсун! У цім слові – юність, рідні красвиди, подих весни в степовім вітрі, місячні ночі, осінні сузір'я, запах дівочої коси і перший поцілунок. Гамсун! Середня школа в степовій станиці,

дискусії про імпресіонізм («декаденство»), музика Гріга і спільне («з нею») читання «Вікторії» – а «вона» теж мала нареченого, і теж були «соціальні різниці». І були вже перші вірші. Словом, усе було таке подібне, що аж страшно ставало. Але й солодко... Гамсун!», – так писав про норвезького письменника Є. Маланюк. «Перворядним талантом» називав норвезького письменника І. Франко.

Народився Гамсун 4 серпня 1859 року в родині сільського кравця Педера Педерсена та Тори Олдсдаттер в приході Лом у Гудбрандсдалені, на півночі Норвегії. В 1862 р. сім'я переїхала в Хамарой, місто в Нурланні, де батько займався сільським господарством у маленькій садибі Гамсунд (звідси пізніше з'явився літературний псевдонім письменника). В 1868 р. родина Педерсенів потрапила потрапляє в кабалу до свого родича, суворого дядечка Ольсена. Кнут починає працювати в його конторі, але, не в силах стерпіти знущань дядька, в 1873 р. втікає в Лом. З 1875 р. починається період мандрівного життя Кнута, під час якого юнак перепробував різні професії, був помічником розпорядника у лавці, дрібним торговцем, обліковцем на будівництві дороги, в 1878 р. викладав в школі у Вестеролені, потім став помічником судового шерифа, а в 1880 працював на будівництві доріг в Східній Норвегії. В 1882 р. Гамсун їде до США. Працює батраком на фермах штату Вісконсія, секретарем норвезького проповідника в Міннесоті. Знайомиться з Марком Твеном. Через хворобу бронхів змушений був в 1884 р. повернутися у Норвегію. Деякий час жив у Вальдерсі, потім жебракував у Осло.

В 1886 р. Кнут вдруге їде до США, працює кондуктором трамвая у Чікаго, батрачить на пшеничних полях Північної Дакоти, а через два роки знову повертається у Норвегію. В Копенгагені він займається журналістикою, живе майже впроголодь, але вже з початку 90-х років, з появою перших творів Гамсуна, матеріальний стан його справ значно покращується. В 1918 р. письменник купує маєток Нерхольм поблизу Грімстада на півдні Норвегії. Тут він поєднував літературну працю з сільськогосподарською.

Ще в 1934 р. Гамсун відкрито заявив про свою підтримку нацистів. Така позиція письменника не в останню чергу була зумовлена його давньою неприязню до Англії та Америки, які,

на його думку, втілювали негативні сторони прогресу. В роки Другої світової війни Гамсун співпрацює з квіслінгівцями (норвезькими фашистами) і німецькими окупантами, пише низку профашистських статей. У 1943 р. він зустрічався з Гітлером і Геббельсом у Німеччині. Тисячі читачів у знак протесту повертають письменнику куплені ними його книги. Проте й сам письменник із запізненням, але зрозумів свою помилку, намагався рятувати тих, кому загрожували репресії. Після закінчення війни Гамсуна з дружиною заарештовують. Письменник чотири місяці проводить у психіатричній лікарні в Осло, потім його переводять в будинок для людей похилого віку у Ландвіку. В 1947 р. Гамсуна віддають до суду за зраду батьківщині, його визнають винним у посібництві ворогу, і уникнути тюремного ув'язнення йому вдається лише завдяки своєму похилому віку. В 1950 р. письменник повертається у свій маєток Нерхольм, де 19 лютого 1952 року помирає.

В історію норвезької та світової літератури Гамсун увійшов насамперед як творець самотньої ліричної або «суб'єктивної», як називав її сам автор, прози. Романи Гамсуна були новаторськими за формою. Лірична проза норвезького митця мала ознаки ранньомодерністської, синтезувала у собі як традиції реалістичного психологічного роману, так і ознаки неоромантизму й імпресіонізму. За зразок психологічної прози Гамсун обрав літературу французького натуралізму 80–90-х років XIX ст, але інтерпретовану ним в дусі руссоїстських мотивів, пов'язаних із сприйняттям людини як повноправної частки природи, що, зрештою, зумовило й домінуючу основу проблематики його творчості: протиставлення зіпсованій моралі міської цивілізації природного життя, як основної умови існування та самореалізації кожної справжньої особистості.

Свої естетичні погляди Гамсун сформулював у кількох статтях початку 1890-х років: «Про неусвідомлене духовне життя» (1890), «Норвезька література» (1891), «Психологічна література» (1891), «Модна література» (1891). У статті «Про неусвідомлене духовне життя» Гамсун зазначає власне розуміння принципів художнього психологізму, зауважуючи, 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. В художній формі Гамсун досліджує не лише психологічний стан душі своїх персонажів, але й їхні фізіологічні відчуття та потяги, що разом із соціальною та психологічною мотивацією визначають думки, емоції та вчинки людей. «Я – реаліст в найвищому сенсі цього слова, – говорив Кнут Гамсун, – я змальовую глибини людської душі». За словами Алена де Бенуа, персонажів Гамсуна «спонукає до дій не обурення з приводу соціальної нерівності, і не активна політична позиція, а внутрішнє напруження, складність їх виключної натури. Вони виділяються із загальної маси, хоча і героями їх назвати важко. Персонажі Гамсуна належать до одного кола осіб, але всі вони (не визнаючи цього) є жертвами сучасності, яка породила більше розчарувань, ніж свобод. Це люди, сповнені гризот, часто самотні, занурені в протиріччя. Відпочатково чесні і шляхетні персонажі, ходять по краю прірви, а труднощі яких вони зазнають, часом нездоланні. Творчість Гамсуна можна було б описати словосполученням «похмурий погляд на світ», але ж вона не вичерпується істинно скандинавським песимізмом, описами суворох фіордів з перламутровими тінями, і холодних білих ночей. У романах Гамсуна завжди присутні любов і чуттєвість. Гамсун любить все, що його оточує, все, що наділено змістом. Тому він не перебільшував, говорячи про те, що любов – це справжня душа його творів. Але ця любов невіддільна від трагізму, оскільки персонажі постійно наражаються не тільки на труднощі, зумовлені їх особистими можливостями, але і з брехнею та неправдивістю».

Художні принципи «ліричної прози» Гамсун пояснював у статті «Психологічна література» (1891): «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». В романах

письменника акцентовано лірико-музичні аспекти художньої прози. Розповідна техніка романів Гамсуна 1890-х років нагадує вірші у прозі, вона насичена повторами та лейтмотивними сюжетними мотивами, пов'язаними насамперед із змалюванням відчуття ізольованості героя, його одержимістю поетичними фантазіями та видіннями, його єднанням зі світом природи. «Мова, – говорив Гамсун, – повинна відповідати всім гамам музики». Гамсун завжди шукав слова, «які вібрують», вирази, «які можуть поранити мою душу так, що вона заплаче від такої точності». Він не писав «просто», він писав страждаючи, з болем у серці.

Перші літературні спроби Гамсуна відносяться до середини 70-х років, коли ним були написані сентиментальні повісті «Загадкова людина. Нурланнська любовна історія» та «Побачення». В 1877 р. він приніс на рецензію відомому норвезькому прозаїку Б'єрнсону повість «Фріда», після ознайомлення з якою той порадив Гамсуну піти в актори. Але Гамсун продовжував писати. В 1889 р., після повернення з Америки, він пише памфлет «Духовне життя сучасної Америки», в якому різко критикує американське політичне, соціальне, літературне життя.

Справжня літературна слава приходить до письменника з появою в 1890 р. його роману «Голод». В цьому автобіографічному творі (сам письменник у 1886 р. перебував на порозі голодної смерті) зображено страждання жебракуючого літератора в Крістіанії (тепер – Осло). В центрі зображення оповідача роману – найдрібніші факти зовнішнього і внутрішнього, психологічного життя героя, своєрідний калейдоскоп його складних психічних станів, настроїв, перебігів від відчаю, гніву, розлюченості до своєрідної ейфорії, оманливого піднесення сил. Гамсун назвав свій твір не романом, а «серією аналізів». Проте, це не тільки автобіографічний твір. У ньому, за словами Гамсуна, він спробував «зобразити своєрідне душевне життя, містерії нервів у зголоднілому тілі». Герой роману існує ніби в двох світах, дійсному і вигаданому його фантазією. І голод він має не лише фізіологічний, але й духовний – потребу в природних людських стосунках. Як зауважує Н. Антонюк, «мотив самотності людини серед собі подібних переважає в романі згідно зі світобаченням

Кнута Гамсуна, його досвідом та життєвими спостереженнями. Замкненість особи в оболонці своєї індивідуальності робить практично неможливим взаєморозуміння між людьми. Цю важливу для Гамсуна думку, яка відображала нову, принесену суспільним розвитком рису у стосунках між людьми, підтвердив у романі драматичний епізод зустрічі з незнайомкою Ілаялі – безсенсовним, музично-мелодійним ім'ям, яке мало би передавати її привабливість та загадковість. Навіть любовна пристрасть не змогла перемогти людської роз'єднаності та дозволити двом досягнути те сокровенне, що творить основу їхньої сутності. Цей мотив стане одним із основних у творчості Гамсуна, і його реалізація у романі довела, що «Голод» був твором, якому притаманні настрої та проблематика, характерні для літератури XX століття. Деякі художні прийоми – поглиблений і витончений психологізм, детальне зображення коливань людської психіки як самостійного феномену, внутрішні монологи героя, його імпульсивний самоаналіз, передували введенню «потoku свідомості» у художню літературу як способу детальнішого відображення внутрішнього стану людини.

Роман «Голод» по праву став одним із взірців світової психологічної прози. Відомий письменник А. Жід у передмові до перекладу роману Гамсуна французькою мовою писав: «Перед «Голодом» ти маєш право думати, що до сьогоднішнього дня нічого не було сказано і що людину потрібно відкривати».

Підкреслена увага до психології людини, глибинних душевних процесів, їхньої внутрішньої мінливості та алогічності характеризує й інші відомі твори Гамсуна початку і середини 90-х років: романи «Містерії» (1892), «Редактор Люнге» (1892), «Нові сходи» (1893), «Пан» (1894), «Вікторія» (1898).

В романі «Містерії» Гамсун поставив завдання «дослідити ірраціональне душевне життя сучасної людини». Героєм роману є загадковий, ексцентричний Юхан Нільсен Нагель, який невідомо звідки з'являється у провінційному містечку. Нагель не має чітких суспільних поглядів, він одинак та анархіст, схильний до фантазування та містифікації. Ідеалом

Нагеля є надлюдина, яка здатна гіпотизувати та підпорядковувати своїй волі натовп.

Нагель порушує та вибиває зі звичної колії буденне обивательське життя містечка парадоксальними промовами і екстравагантними вчинками. Він втручається у складні драми жителів містечка (роль повіреного Рейнерта в сім'ї лікаря, безнадійне кохання молодого семінариста до дочки пастора Дагні, що призвела його до самогубства, доля Марти, яка стала жертвою юродивого Хвилинка). Із почуття жалю і самотності він прагне одружитися з Мартою. Складним і болісним є кохання Нагеля до Дагні, з якою він сподівався віднайти гармонію та повноцінність життя. Його ставлення до життя як до містерії вирішує його власну долю. «Особистість Нагеля, – пише Гамсун, – розщеплена і повна протиріч, – розчарувавшись у коханні, вибитий з колії порожнечою буденного існування, він божеволіє, втрачає інтерес до життя, і гине, кинувшись у море».

В романі «Пан», за словами Гамсуна, він «спробував з'ясувати деякі особливості чуттєвої і надчуттєвої натури шанувальника природи в дусі Руссо». Герой роману лейтенант Глан сподівається віднайти повноцінне почуття життя у лісі, далеко від міської суєти, де на самоті можна зануритися в таємниці свого «я». За міфом, Пан, бог лісів і полей, сповнений пристрасної закоханості і переслідує німф. Глан немовби перебуває під його покровительством (про це натякає фігурка Пана на порохівниці), він має владу над жінками. Тема кохання є головною в романі. В душі Глана воно з'являється як непереборна й фатальна сила, яка не піддається контролю розуму, не знає перепон і не зважає на моральні устої та норми. Його стихія захоплює у свій потік Глана, але як будь-яка стихія, небезпечна і подібна до поганського бога, що потребує жертвоприношення. Тому стосунки Глана з дружиною коваля Євою і дочкою купця Едвардою закінчуються трагічно. Єва гине під уламками зірваної скелі, а горда Едварда, захоплена пристрастю Глана, так і не поєднує долю з ним і виходить заміж за барона. Епілогом роману є окремо видана новела «Смерть Глана». Через п'ять років після подій «Пана» герой потрапляє до Індії, де отримує запрошення Едварди повернутись до неї у Норвегію. Глан відкидає саму думку про

можливість нової зустрічі з жінкою, яку не переставав любити. Але й жити без неї він не може. Тому Глан вирішує піти із життя й провокує своє вбивство під час полювання.

Роман «Вікторія» критики одностайно вважають одним з кращих творів світової літератури, присвячених темі кохання. В центрі зображення твору – вистелена «квітами та кров'ю» історія трагічного кохання доньки збіднілого володаря маєтку Вікторії та сина мірошника Юханнеса. Поєднати долі вони не можуть й через складність почуттів, й через гордість, й через належність до різних суспільних станів. Минають роки, й Юханнес, ставши знаменитим письменником, збирається взяти шлюб з Каміллою, дівчиною, якій він колись врятував життя. Вікторія, з метою фінансово допомогти своїй зубожілій родині, збирається вийти заміж за чоловіка, якого не кохає. Зрештою, наречена Юханнеса Камілла обирає іншого, а наречений Вікторії гине внаслідок випадкового пострілу на полюванні. І хоча життєві обставини змінюються, але життя, люди, гордість й далі заважають Вікторії та Юганнесові поєднати свої долі. «Натхненним співцем кохання» назвав Гамсуна А. Чехов, прочитавши його твір.

До цієї ж групи творів відноситься й драматична трилогія про Івара Карено («Біля воріт царства», 1895; «Гра в життя», 1896; «Вечірня зоря», 1898). У трилогії упродовж кількох десятиліть просліджується моральна і духовна нікчемність героя. Карено замість бунтаря, яким він хотів бути у молодості, постає як боягузливий і слабкий герой компромісу, готовий пристати до того, хто більше платить. На думку Гамсуна, це шлях більшості молодих людей його часу. Вже в цих творах Гамсуна в достатньо чіткій формі заявили про себе неоромантичні тенденції, протиставлення деморалізованих, антигуманній міській цивілізації героїв, особистість яких є органічною часткою навколишнього природного світу, різка критика суспільства, в якому не залишилось місця для ідеалів, панує культ матеріального, дух наживи і визиску.

Неоромантичні мотиви у поєднанні з мотивами різкої соціальної критики, а також роздумами письменника над сутністю людської особистості, самим сенсом її існування звучать в цілій групі творів Гамсуна кінця 90-х – початку 900-х років: збірка оповідань «Сієста» (1897), романи «Вікторія»

(1898), «Мрійник» (1904), романна трилогія «Під осінньою зіркою» (1906), «Мандрівник грає під сурдину» (1909), «Остання радість» (1912), романна дилогія «Беноні» і «Роза» (1908), романна дилогія «Діти доби» (1913) і «Містечко Сегельфосс» (1915), драматична поема «Монах Венед» (1902), драма «Цариця Тамара» (1903), психологічна драма «Під владою почуттів» (1910).

В 1917 р. Гамсун пише один із найбільш значних своїх творів – роман «Соки землі», монументальний епос простого життя. Героєм роману є проста людина, селянин Ісаак, пов'язаний з природою і працею на землі. Він одружується із своєю робітницею Інгер, разом з якою вони разом працюють, народжують дітей. Та ось Інгер задушила новонароджену дочку (у неї, як і в Інгер, заяча губа) й на сім років потрапила до в'язниці, а Ісаак терпляче чекає на її повернення. В романі звучить думка про те, що відхід від землі, від природного існування призводить до моральної загибелі. Соки землі годують тих, хто зберігає вірність землі. Сіверт, старший син Ісаака, залишився селянином, і дні його текли спокійно. А його брата Єлисея захопило міське життя, корені його відірвалися від рідного ґрунту, і він змушений був вирушити в Америку, де й загинув. За цей твір письменнику присудили в 1920 р. Нобелівську премію. В промові одного з членів Шведської академії зазначалося, що роман Гамсуна можна назвати по-справжньому класичним, оскільки він не копіює дійсність, а втілює її сутнісні моменти у формі, яка зберігатиме свою цінність й для наступних людських поколінь.

Песимістичне враження від повоєнної дійсності відбилось в цілій низці романів Гамсуна: «Жінки біля криниці» (1920), що пройнятий турботою за вимираюче село, «Останній розділ» (1923), де в образі санаторія для смертельно хворих людей прочитується символ загального існування людства, трилогії «Волоцюги» (1927), «Серпень» (1930), «Життя минає» (1933), а також останньому романі «Коло замикається» (1936), що висловлюють біль письменника за безцільність людського життя. Останній, автобіографічний твір Гамсуна, який отримав назву «По зарослих стежках» (1949), є хронікою подій життя письменника з травня 1945 до червня 1948 років, пов'язаних із його арештом та перебуванням в будинку для людей похилого

віку та психіатричній лікарні. Спогади про минуле поєднуються у книзі з гіркими роздумами про неприємну для автора сучасність, про самотність, старість та вікову неміч. «Славою і ганьбою Норвегії» називали письменника його співвітчизники. Т. Манн за два роки до смерті норвезького письменника писав: «досі живий старезний Кнут Гамсун, якого зламала політика й який все ж залишається автором надзвичайно самотньої прози». За словами відомого норвезького мандрівника і письменника Т. Хейердала, «час не може реабілітувати його як політика. Але книги Гамсуна живуть й ще довго будуть жити».

Українською мовою окремі твори Гамсуна перекладали О. Жолоб, М. Катренко, М. Зеров, Ф. Федорців, В. Гладка, К. Корякіна, М. Рудницький та ін.

Запитання і завдання

Охарактеризуйте ідейний світогляд та естетичні позиції Гамсуна.

Яким чином Гамсун у своїх романах («Голод», «Пан») зображує зовнішній світ крізь призму свідомості героїв?

Чому Чехов назвав Гамсуна «натхненим співцем кохання» (з'ясуйте це на прикладі романів «Пан» або «Вікторія»)?

У чому полягає художнє новаторство ліричних романів Кнута Гамсуна?

Розкрийте проблематику роману Гамсуна «Соки землі».

Література

Антонюк Н. Таємниця Кнута Гамсуна. *Гамсун К. Вибрані твори*. Львів, 2000. С.6–21.

Боровинская Т. «Певец любви и природы». *Гамсун К. Голод. Пан. Виктория. Плоды земли*. Москва: АСТ: АСТ МОСКВА, 2010. С.5–19.

Гамсун Т. Кнут Гамсун – мой отец. Москва: Терра – Книжный клуб, 1999. 464 с.

Відлуння самотності: Кнут Гамсун та контекст українського модернізму. Київ: Факт, 2003. 472 с.

Иванов Вяч. Эссеистическая проза Кнута Гамсуна. *Гамсун К. В сказочном царстве*. Москва:Радуга, 1993. С.5 – 8.

Калитин П. Творчество и судьба Кнута Гамсуна. Москва, 2001.

Неустроев В. Литература скандинавских стран (1870–1970). Москва: Высшая школа, 1980. 279 с.

Панкратова Э. Кнут Гамсун – епіґма, загадка, тайна... *Литературное обозрение*. 1992. № 7–9.

Панкратова Э. «Он пишет... как поет птица, как растет дерево». Гамсун К. *На заросших тропинках*. Москва, 1992. С.3–11.

Генрік Ібсен

Назарець В.М. (Рівне)



Ібсен Генрік (1828–1906), видатний норвезький драматург і поет. Засновник європейської соціально-психологічної «нової драми».

Ібсен народився 20 березня 1828 р. в портовому місті Скієн (Південна Норвегія) в сім'ї торговця-кораблевласника. До середини 30-х років родина остаточно зuboжіла, і Ібсен змушений був заробляти на життя самотійно. З 1844 р. він починає працювати учнем аптекаря в Грімстаді. В 1848 р. в газеті «Крістіанія Постен» друкуються перші вірші Ібсена. В квітні 1850 р. Ібсен переїздить з Грімстада у Крістіанію (тепер – Осло). Вчиться на приватних курсах підготовки до вступу в університет, працює у пресі, здобуває репутацію активного громадського діяча, захоплюється театром і з 1851 р. очолює перший Національний норвезький театр у Бергені. В 1852 р. подорожує Данією (Копенгаген) і Німеччиною (Дрезден, Берлін, Гамбург), знайомиться з роботою місцевих театрів. В Копенгагені Ібсен зустрічається з визначним драматургом Юханом Людвігом Хейбергом і з Гансом Крістіаном Андерсеном.

В 1864 р. Ібсен залишає Норвегію, їде в Італію, мешкає в Римі, а з 1868 р. переїздить до Дрездена. Лише в 1874 р., вперше за десять років добровільного вигнання Ібсен відвідує Норвегію. Вдруге за часів еміграції він відвідає Норвегію у 1885 р., а з 1891 р. Ібсен залишає Мюнхен, де мешкав останні роки, остаточно повертається в Норвегію і оселяється в Крістіанії. 20 березня 1898 р. сімдесятиріччя Ібсена було відзначено в Норвегії як національне свято. В 1900 р. у Ібсена стався перший

апоплексичний удар. Протягом останніх років Ібсен зазнає ще кількох ударів, втрачає працездатність. 23 травня 1906 р. після тривалої хвороби Ібсен помер у Крістіанії. Незадовго до смерті Ібсен створив чотиривірш, у якому немовби підводив підсумки життєвого і творчого шляху:

Жити – це значить все знову
З троллями в серці до бою.
Творити – це суд суворий,
Суд над самим собою.

Творчість Ібсена традиційно поділяють на три періоди: «романтичний» (1848 – 1863), в який ним було написано 9 драм, «реалістичний» (1864 – 1884) – було створено 8 драм, і «символістський» (1884 – 1900) – ще 8 драм.

Перша п'єса Ібсена «Каталіна» була написана в 1849 р. Ця віршована драма є художнім відтворенням відомих подій давньоримської доби, пов'язаних з боротьбою заколотника-республіканця Катіліни з аморальним і лицемірним сенатом. Вже в цій драмі були порушені деякі провідні теми творчості Ібсена, насамперед мотив «покликання» (проблема усвідомлення людиною своєї ролі у цьому світі). До «романтичного» циклу відносяться також п'єси Ібсена: одноактна п'єса про давніх вікінгів «Богатирський курган» (1849), сатирична гротексна пародія на норвезьких політичних діячів «Норма, або Любов політика» (1851), романтична п'єса з сучасного життя «Іванова ніч» (1853), історична трагедія «Фру Інгер із Естрота» (1854), присвячена боротьбі у XVI ст. норвезького народу проти датського володарювання, лірична драма «Бенкет у Сульхаузі» (1855), п'єса «Олаф Лілієнкранс» (1856), п'єса «Воїни в Хельгеланді» (1857), повністю побудована на матеріалі середньовічної «Саги про Вольсунгів», драма «Боротьба за престол» (1863) дія якої відбувається у Норвегії XIII ст. під час феодальних чвар і змальовує боротьбу за норвезький престол між молодим королем Хоконсом з ярлом Скуле.

Другий «реалістичний» період драматургічної творчості Ібсена насамперед характерний посиленням уваги автора до філософської проблематики і до питань сучасного життя, зокрема до суперечностей ідеологічних та моральних основ сучасного буржуазного суспільства, його впливу на особистість

людини, до суперечностей в душі самої людини. внутрішнього конфлікту між високими моральними ідеалами і самозадоволенням, інертним міщанським існуванням. Дві драматичні поеми «Бранд» (1865) та «Пер Гюнт» (1866), що відкривають «реалістичний» період творчості Ібсена, відразу принесли йому світове визнання. В основі проблематики обох творів – доля особистості у сучасному суспільстві.

В драматичній поемі «Бранд» відтворено конфлікт між персонажем-максималістом романтичного типу і реальним світом, який його оточує. Головний герой твору – священик Бранд мешкає у глухому гірському районі Норвегії. Він людина надзвичайної волі, максималіст, його гасло «Все або нічого». Бранд прагне виховати щасливих, позбавлених лицемірства та корисливості людей, здатних мислити самостійно. Священник безжальний і до свого оточення, і до самого себе. Його дружина і маленький син помирають, не стерпівши жорстоких умов життя. При цьому сам Бранд звинувачує людей в слабкості, критикує їхнього Бога, такого, як вони самі, адже цей Бог не виховує їх, не веде вперед, а виправдовує їхні помилки. Бранд мріє про будівництво нового храму, який закладе нові духовні підвалини. Але збудований храм не виправдовує сподівань священика, його парафіяни залишаються слабодушними й лицемірними. Тоді Бранд закликає їх залишити оманливі долини і спрямувати свій шлях до гірських вершин, де можна збудувати зовсім новий світ – світ волі, світ без компромісу. Своєю промовою про велич подвигу і жертвне прагнення до ідеалу, Бранд надихає своїх прихожан, і вони вирушають за ним до вершини гори на пошуки свободи духу. Однак, дізнавшись, що нагородою за перенесені ними страждання стане лише усвідомлення власного морального боргу, вони повстали проти Бранда, закидали його камінням і залишили помирати. Самотній та закривавлений Бранд гине під сніговою лавиною, зрозумівши перед смертю безплідність своїх прагнень.

В основу «Пер Гюнта» покладено народні казки про пригоди сміливого і хвалькуватого селянина Пера. У Ібсена образ Пера знижено, він втілює лінь, легкодухість, схильність до половинчатих рішень, егоїзм. Його життєвою філософією є девіз – «будь задоволений собою». Він не помічає різниці між

девiзом людей «будь самим собою», який веде до морального вдосконалення особистостi, i гаслом тролiв, що виправдовує iндивiдуалiзм, самозакоханiсть, пристосування до життєвих обставин.

Першi три дiї п'єси витриманi у казково-комедiйному планi, двi останнi – у реалiстичному, гостро сатиричному. Фантазер i шибеник Пер Гюнт закохується в просту i щиру дiвчину Сольвейг, але викрадає з весiлля чужу наречену Iнгрiд, а потiм, рятуючись вiд переслiдування, залишає її й тiкає до лiсу. В горах вiн зустрiчається з троллями, погоджується одружитися з дочкою Доврського старця i стати троллем, але втiкає з пiдземного царства, коли йому погрожують виколоти очi. В лiсi вiн будує хатину, працює, до нього приходять Сольвейг, яка залишила заради нього батькiв. Проте на завадi їхньому щастю стає Жiнка в зеленому – дочка короля троллiв, Пер втiкає з лiсу i невдовзi залишає батькiвщину. Кiлька десятилiть Пер блукає свiтом, змiнює країни i заняття, врештi-решт повертається бiдним, старим та хворим у Норвегiю. Тепер для нього настає час розплачуватись за змарноване життя. Центральною символiчною фiгурою у цiй дiї стає Гудзiвник, який мандрує свiтом з олов'яною ложкою i збирає в неї душi людей на переплавлення. За словами Гудзiвника, цiлiсних людських душ майже не залишилось, i тепер лише з багатьох, сплавлених разом, можна зробити одну справжню людину. Пер Гюнт може уникнути переплавлення, якщо доведе, що бодай колись вiн був цiлiсною особистiстю. У хвилину вiдчаю його рятує Сольвейг, яка всi цi роки чекала на нього у лiснiй хатинцi i яка засвiдчує, що Пер Гюнт завжди залишався самим собою – у її вiрi, надiї, коханнi. Гудзiвник залишає Пера Гюнта на землi до наступної зустрiчi, надаючи йому останню possibilitь переродитися. В образi Пера Гюнта Iбсен прагнув вiдтворити типову постать, психологiю та характер мислення свого сучасника. Сам автор схарактеризував Пера Гюнта так: «Головний персонаж – один iз народних норвезьких напiвмiфiчних, напiвказкових героїв найновiшого часу».

До iнших творiв цього ж перiоду вiдносяться п'єси: сатирична комедiя «Спiлка молодi» (1869), «свiтова драма» «Кесар i Галiлеянин» (1873), що розповiдає про вiзантiйського iмператора Юлiана Вiдступника та його спроби вiдновити у

Греції та Римі язичництво, п'єса «Стовпи суспільства» (1877), драма «Ляльковий дім» (1879), п'єса «Привиди» (1881), драма «Ворог народу» (1882).

Вже в реалістичний період окреслюються основні риси створеного Ібсеном нового типу драми. Це соціально-психологічна за характером проблематики драма, драма ідей, де на передньому плані стоять ідейні конфлікти, масштабність яких загострена введенням елементів символічного узагальнення. «Нова драма» Ібсена спричинила справжню революцію у світовій драматургії. Норвезький письменник одним із перших серед драматургів XIX ст. почав створювати п'єси, театральна мова й проблематика яких була близька сучасному глядачеві. Великий англійський драматург і послідовник Ібсена Б. Шоу відзначив, що драма його попередника «звернулася до сучасного життя і стала обговорювати питання, характери й вчинки, які мали безпосереднє значення для глядачів». Б. Шоу цінував у Ібсена те, що він зробив головним елементом своїх п'єс дискусію, яка мала на меті виявити різні позиції героїв і навчити читача (глядача) думати і разом із персонажем шукати шляхи вирішення проблем. Один з сучасних дослідників літератури, О. Пронкевич виділив таких п'ять головних ознак поетики «нової драми»: 1) напружена, здебільшого трагічна боротьба індивідуальності за власний унікальний духовний світ; 2) зближення драматургічного простору з тією реальністю, в якій живуть глядачі; 3) стирання чіткої межі між трагічними та комічними сторонами людського життя; 4) інтелектуально-аналітичний характер композиційної побудови з початковою ілюзією щастя й його катастрофою у фіналі; 5) «відкритий» фінал, який не передбачає остаточного розв'язання відтвореного конфлікту.

Першою п'єсою, Ібсена, яка відкрила низку його «нових драм», став твір «Стовпи суспільства». Головний герой драми – консул Бернік, який користується у суспільстві загальною повагою й має репутацію прогресивного діяча і високоморальної людини. Але насправді, прикриваючись турботою про суспільну користь, він домагається будівництва залізничної гілки не там, де вона дійсно потрібна, скуповує прилеглі до неї ділянки, аби нажитися на них, відправляє в

рейс невідремонтовані, але застраховані судна. Такими ж є його приятелі, комерсанти і судновласники, з якими Бернік ділиться своїми прибутками. «Ось вони, наші стовпи суспільства?» – гірко зауважує одна з героїнь драми, символічно наголошуючи ідейний стрижень її проблематики.

Герой наступної драми – «Ворог народу» – доктор Стокман приходить до висновку, що водогін його рідного, курортного містечка є джерелом поширення небезпечної інфекції. Але, зробивши спробу оприлюднити свої висновки, Стокман стає «ворогом народу» в очах місцевих «стовпів суспільства» – бургомістра та чиновницького осередку містечка. Небезпечний водогін курортного містечка, який, проте, приносить постійні прибутки й чиновникам, й простим горожанам, стає у драмі символічним виразом «інфікованого» меркантильності та лицемірством сучасного людського суспільства. Символічним є й нове відкриття, яке Стокман робить наприкінці п'єси: «найсильніша людина на землі – це та, котра найбільш самотня».

В центрі зображення «Привидів» важка хвороба, на яку страждає художник Освальд Алвінг і яка загрожує йому божевіллям та повною фізичною деградацією. Її причиною сам Освальд вважає «гріхи» своєї нерозважливої молодості, але її справжні витoki його мати фру Алвінг вбачає у своєму подружньому житті з чоловіком – зовні респектабельним членом суспільства, але насправді лицеміром і розпусником. Низка його аморальних та безпринципних вчинків – це символічні привиди з минулого, які лягають важким тягарем на долю їхнього сина.

Найбільш довершеним з творів Ібсена цього періоду вважається драма «Ляльковий дім». Зовнішній конфлікт «Лялькового дому» розгортається навколо таємниці, яку приховує від свого чоловіка, адвоката Торвальда Хельмера, його дружина Нора. Вісім років тому її чоловік важко захворів і, аби добути гроші на його лікування, але одночасно й не турбувати проханнями про матеріальну допомогу смертельно хворого батька, Нора підробила його підпис на векселі. Невдовзі батько помер, Торвальд Хельмер одужав й згодом отримав посаду директора банку, а Нора, частками виплачуючи банку відсотки боргу, не наважується відкрити чоловікові свою

таємницю, оскільки це може зіпсувати його репутацію і зруйнувати їхнє щасливе, як їй здається, життя. Але раптова поява в «ляльковому домі» Хельмерів колишнього однокурсника чоловіка, Нільса Кrogстада, який прагне влаштуватися в банк і знає про таємницю Нори, все змінює. Дізнавшись від останнього про вчинок дружини, Хельмер кардинально змінює своє ставлення до Нори, називаючи її «лицеміркою, брехухою і злочинкою». Тепер Нора з гіркотою усвідомлює й те, яким оманливим було її, зовні щасливе й благопристойне, життя, й ту роль іграшкової ляльки, яку вона змушена була грати спочатку у будинку батька, а потім чоловіка. Нора – жінка з сильним і рішучим характером. Вона більше не хоче грати роль ляльки й тому, назважаючи на вісім років спільного подружнього життя, йде від чоловіка та дітей. «Лялькове» життя Хельмерів та його оточення – це водночас й виразний символ, в якому Ібсен узагальнює мораль та звичаї сучасного йому суспільства. Цікаво, що сюжетну історію, покладену в основу драми, Ібсен не вигадав, а взяв із реального життя. Прототипом Нори Хельмер була знайома Ібсена, молода письменниця Лаура Петерсен, перипетії життєвої долі якої він і відтворив у «Ляльковому домі». Значний суспільний резонанс, незмінний сценічний успіх та «відкритий» фінал «Лялькового дому» (подальша доля Нори залишилась невідомою) спонукав багатьох драматургів Європи та Америки продовжити сюжет п'єси. За сценічною версією американського драматурга Е. Ченея Нора знову врятувала Хельмера під час епідемії холери, і в такий спосіб їхній шлюб було продовжено. В версії датського драматурга Е.Б. Ольсена Нора спочатку потрапила на «суспільне дно», але згодом влаштувалася працювати на фабрику, рішуче відкидаючи усі спроби Хельмера повернути її. Німецький критик Мельхінгер у цьому зв'язку слушно зауважував: «Якщо автор після тривалої перерви... знову повертається, то це означає, що у своїх п'єсах він торкався тих проблем, що є актуальними й сьогодні».

Настанова на психологізацію у поєднанні з різким соціально-критичним елементом, тенденція до все більш широкого використання символічних образів притаманна й останньому, «символістському» періоду драматургії Ібсена: п'єси «Дика качка» (1884), «Росмерсхольм» (1886), «Жінка з

моря» (1888), «Гедда Габлер» (1890), «Будівничий Сольнес» (1892), «Маленький Ейольф» (1894), «Йун Габріель Боркман» (1896).

В останній п'єсі «Коли ми, мертві, воскресемо» (1899) Ібсен у символічній формі різко критично і безкомпромісно аналізує свій творчий шлях, його головні здобутки та втрати. Г. Храповицька, характеризуючи зміст драми, пише: «зв'язки із символізмом особливо значні в останній драмі «Коли ми, мертві, воскресемо», однак у ній присутні елементи пародіювання символізму. Ібсен досліджує конфлікт між творчими потребами, що цілковито підпорядковують собі митця, і здатністю любити, прагненням до повноти світовідчуття. Ретроспекції – спомини, що постійно виникають у драмі, – затримуючи зовнішню подієвість, акцентують увагу на ідейно-емоційному змісті діалогів, на напруженому духовному житті персонажів. Це споріднює драму Ібсена із символістським мистецтвом. Основний ідейний зміст драми втілений у двох варіантах скульптурної групи, створених Рубеком-романтиком і Рубеком, котрий втратив віру в себе і в людство. Обидві скульптурні групи символічні. В одному з ранніх віршів «Будівельні плани» Ібсен зобразив крах мрії митця про поєднання щастя кохання і щастя творчості. Остання драма ніби поглиблює і розширює проблему, показуючи, що, хоча життя руйнує бажану єдність, мрія про неї незнищенна в душі як самого митця, так і його коханої. У драмі «Йоун Габріель Боркман» один з героїв сказав, що найбільший злочин – убити душу, яка здатна любити; в останній драмі Ібсен зображує дві душі, котрі загинули без кохання, – Рубека й Ірени, що поєднуються у своєму бажанні знову воскреснути для кохання, щастя і творчості».

Й по сьогоднішній день «нова драма» Ібсена вважається однією з найважливіших підвалин і рушіїв розвитку європейської драматургії XX ст. Пророчими стали слова Ібсена: «Я буду задоволений результатами праці свого життя, якщо ця праця стане корисною для підготовки завтрашнього дня».

Запитання і завдання

Схарактеризуйте особливості творчої еволюції Ібсена. Поясніть, думку літературознавців про те, що його творчість об'єднує три століття.

У чому полягає роль Ібсена як творця «нової драми». Проілюструйте свою думку прикладами аналізу його п'єс 70–80-х років.

Які основні теми розробляє у своїй творчості Ібсен? Що таке покликання? Порівняйте розгляд цієї теми в п'єсах «Бранд» і «Пер Гюнт».

Як виможете пояснити назву п'єси «Ляльковий дім»? У чому полягає символіка назви?

Дайте характеристику образу Нори. Яку внутрішню еволюцію проходить вона упродовж трьох дій драми?

Література

Адмони В. Генрик Ибсен. Москва: Знание, 1956. 32 с.

Адмони В. Генрик Ибсен. Очерк творчества. Москва: Художественная литература, 1989. 272 с.

Зингерман Б. Очерки истории драмы XX в. Москва: Наука, 1979. 393 с.

Неустроев В. Литература скандинавских стран (1870–1970). Москва: Высшая школа, 1980. 279 с.

Неустроев В. Литературные очерки и портреты. Москва: Издательство Московского университета, 1983. 264 с.

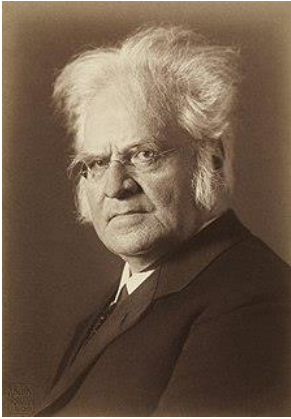
Хейберг Х. Генрик Ибсен. Москва: Искусство, 1975. 278 с.

Храповицкая Г. Ибсен и западноевропейская драма его времени. Москва: МГПИ, 1979. 89 с.

Шайкевич Б. Драматургия Ибсена в России: Ибсен и МХАТ. Київ: Издательство Киевского университета, 1968. 176 с.

Шайкевич Б. Ибсен и русская культура. Очерки. Київ: Вища школа, 1974. 140 с.

Мартінус Б'єрнсон
Назарець В.М. (Рівне)



Б'єрнсон Мартінус Б'єрнстєрне (1832–1910), один із самих знаменитих норвезьких письменників, нобелівський лауреат 1903 р. На батьківщині про нього говорили: «Назвати ім'я Б'єрнсона – це теж саме, що й підняти національний прапор». За словами американського критика, вихідця з Норвегії Й. Бойесена, Б'єрнсон «побачив в знедоленому норвезькому селянинові

національну велич, а, прикладаючи вухо до серця нації, він відчував серцебиття її прихованих емоцій. І коли він заспівав, кожен скандинав відчув, що це його власний голос». Російський письменник Л. Толстой писав про Б'єрнсона: «Він пише, про те, що знає, він щиро любить добро і тому знає, що сказати і робить це надзвичайно виразно. Все, що він пише, я читаю і люблю, і його самого також люблю».

Б'єрн в перекладі з норвезької означає вемідь. Б'єрнсон – син ведмедя, а ім'я Б'єрнстєрне означає сузір'я Великої Ведмедиці.

Б'єрнсон народився в Квікне, невеличкому гірському селі центральної Норвегії 8 грудня 1832 р. в сім'ї лютеранського пастора (був старшим з шести його синів). В 1837 р. родина переїхала в Румсдаль, що в Західній Норвегії, де хлопчик закінчив початкову школу, вже тоді виявивши великий інтерес до літератури та політики. З 1849 р. Б'єрнсон перебуває в Осло, де знайомиться з Ібсеном та іншими письменниками, а в 1852 р. поступає в університет, який залишає через рік, активно включившись в громадське та мистецьке життя країни і особливо в боротьбу за створення норвезького національного театру. Досить швидко Б'єрнсон стає одним з провідних культурних діячів країни.

З 1854 р. він працює театральним критиком в ранковій газеті Осло, а в 1856 р. починає видавати власний журнал. З 1857 по 1860 рр. Б'єрнсон – керівник театру в Бергені, поєднує театральну роботу з політичною та театральною діяльністю, пише вірші. Один з них «Так, ми любимо цей край» (1859)

пізніше буде покладений на музику і стане норвезьким національним гімном.

З 1859 р. Б'єрнсон видає щоденну вечірню газету, яка відображала погляди ліберальної партії, програма якої виявилась непопулярною. З 1860 по 1863 рр. Б'єрнсон проживає за кордоном, в основному в Італії, а після повернення в Осло впродовж двох наступних років керує столичним театром. На 70-ті роки припадає пік політичної діяльності Б'єрнсона, який виступає як палкий поборник політичної і культурної незалежності Норвегії, прибічник ідей «панскандінавізму» і безкомпромісний критик лютеранської церкви. Конфлікти, що виникали на цьому ґрунті з офіційною ідеологією, змусили Б'єрнсона значний відрізок часу провести за кордоном: з 1873 по 1876 рр. в Римі, потім, з 1881 – в США. Зрештою, в 1893 р. Б'єрнсон оселяється на фермі в Норвегії, звідки продовжує часто виїжджати за кордон (Данія, Франція, Німеччина, Італія). Одним з найважливіших для Б'єрнсона питань було прийняття національної мови в Норвегії, відмінної від датсько-норвезької, якою писалася більшість творів норвезької літератури. За останні двадцять років свого життя Б'єрнсон написав сотні статей до провідних європейських газет. Так, він критикував французьке правосуддя через справу Дрейфуса, а також боровся за право дітей у Словаччині вчити рідну мову. «Віднімати у дітей їхню рідну мову – це те ж саме, що відривати їх від материнських грудей», – писав він. Б'єрнсон виступав проти заборони української мови у Російській імперії і проти закону Аппонї в Угорщині, що мав на меті знищити українські школи в Закарпатті.

Помер Б'єрнсон в Парижі 26 квітня 1910 р.

Творча спадщина Б'єрнсона вбирає до себе численні прозові та драматургічні твори. Як прозаїк він виступив з початку 50-х років, а в 1857 р. з'явилось його велике оповідання «Сюневе Сульбакен», яке відразу стало надзвичайно популярним і упродовж двох наступних років було перекладено на основні європейські мови. Такого успіху ще не мав до нього жоден норвезький письменник.

В оповіданні, дія якого відбувається в горах Норвегії, змальовуються дві родини, що уособлюють два типи селянської психології. Одні з них – Гранлієни, що живуть на північному

схилі гори, нагадують постаті з саги: вони мовчазні, в їхніх серцях жевріють небезпечні пристрасті. Сульбакени з південного схилу гори належать до секти гаугіанців і живуть аскетичним життям. На тлі цього протиставлення змальована історія зворушливого кохання між Сюневе з роду Сульбакенів та Торб'єрном з родини Гранлієнів. За словами О. Сенюк, «оповіданням «Сюневе Сульбакен» Б. Б'єрнсон ввів у норвезьку літературу новий стиль прози, що справив великий вплив на всі наступні покоління норвезьких письменників. Надзвичайно скупий спосіб розповіді вражає своєю мистецькою простотою. Б. Б'єрнсон розповідає так, як розповідають селяни і як він сам чув у дитинстві. Це народна мова, прозора й чітка, як кожна усна мова. Він свідомо відмовляється від довгих складних речень і яскравих означень, характерних для романтичного стилю. Орієнтація на стиль народних казок і насамперед саг надає його героям історичного виміру. За образами простих селян вгадується людський тип давніших часів і давня традиція вислову думок та почуттів. Плин розповіді у Б. Б'єрнсона ніде не відхиляється від самої дії, автор не перебиває його ні своїм коментарем, ні міркуваннями про якісь загальні проблеми, ні екскурсами в минуле. Єдиний відступ від основної дії – оповідання в оповіданні, що надає їй епічного розмаху й поетичної глибини. Герої твору схарактеризовані лише їхніми вчинками. Свої думки й почуття вони, як у сагах, виявляють діями і виразом обличчя. Мовиться лише те, що необхідне для сюжету і для розуміння подій. Так само мало розповідає письменник про зовнішність своїх героїв. Як у народному епосі, він дає тільки загальне уявлення про них, відмовляючись від докладнішої характеристики». Сам Б'єрнсон пізніше так оцінював свій твір: «це апологія селянства. Всі розуміють, що в мові наших селян даються взнаки відгомони саг і що їхнє життя залишається схожим на те, яке зображене в сагах. Їхнє життя є зразком, фундаментом життя всього нашого народу, яке необхідно розбудовувати, спираючись на історичне минуле».

В 50–60-ті роки Б'єрнсон написав ще кілька новел з селянського життя: «Арне», «Веселий хлопець», «Мисливці на ведмедів», «Орлине гніздо», «Буланний», «Залізниця і цвинтар» та ін. Останнє оповідання прикметне тим, що письменник відмовляється у ньому від звичної для нього

поетизації селянства та звертається до уславлення технічного і суспільного поступу. Щоб побудувати залізницю, колія якої має пролягти через цвинтар, потрібно перепоховати тих, хто там лежить, а це – наруга над мертвими, порушення вікових звичаїв і традицій. І хоч автор визнає необхідність змін, симпатії його на боці того, що відмирає в цій сільській громаді, на яку створення банку й пов'язана з ним спекулятивна гарячка справили нищівну дію. Під тиском нових обставин селянство не виправдує тих надій, які на нього покладав письменник. Воно також піддається руйнівній силі капіталістичних стосунків.

В наступні роки увага письменника буде майже повністю прикута до драматургії і лише на схилі років Б'єрнсон знову звернеться до прози: романи «Прапори віють над містом і гаванню» (1884; основна думка полягає у тому, щоб довести, що спадковість не є фатальною, якщо сила волі і вроджена доброта людини протистоять їй), «Божим шляхом» (1891; представлений конфлікт між догматичним християнством і природним життєстверджувальним світоглядом людини).

Найбільш значну частину літературного доробку Б'єрнсона складає його драматургія. Ще в 1856 р. Б'єрнсон написав нарис «Як я став поетом», в якому урочисто обіцяв створити «галерею предків» з історичних п'єс з тим, аби відродити у норвезького народу почуття національної гідності. Результатом цієї обіцянки стала ціла низка історичних драм: «Між битвами» (1856), «Крива Гульда» (1858), «Король Сверре» (1861), трилогія «Сігурд Лихий» (1862), «Марія Стюарт у Шотландії» (1864), «Сігурд Хрестоносець» (1872), в яких оспівує героїв давньоскандінавських саг, боротьбу норвезького народу проти датського панування, проголошує право народу на влаштування своєї долі, засуджує свавілля монархії, жорстокість і розбещеність дворянства. Кращою в цій групі п'єс вважається трилогія «Сігурд Лихий», яка розповідає про Сігурда, таємничого претендента на середньовічний престол. Через складні життєві обставини та інтриги ворогів він не може отримати престол, який належить йому по праву, але його боротьба за нього мимовільно стає джерелом численних бід і чвар для держави. Зрештою, Сігурд, в образі якого змальований політичний діяч, належний до демократичних політичних кіл, так і не досягає поставленої мети.

Друга значна тематична група п'єс Б'єрнсона, що була написана упродовж 70–80-х років, першою наголошувала у норвезькій драматургії серйозну соціальну проблематику: «Банкрутство» (1875; змальована діяльність біржових спекулянтів; основу фабули складає історія про фінансовий крах внаслідок морального падіння банкіра Г'ельде з подальшим моральним відродженням його і усієї його родини), «Редактор» (1875; об'єктом критики виступає партійний фанатизм преси, що задля своєї брудної мети, досягнення «сенсаційності» використовують підступ і шантаж), «Король» (1877; виступає проти сучасної йому суспільно-політичної системи, на противагу якій змальовує постать ідеального короля, що відмовляється від свого високого звання і поводить як звичайний громадянин, прагне до демократичних перетворень у суспільстві); «Нова система» (1879; протиставлення морально деградуючої аристократичної верхівки і людей, що перебувають поза законом, але, по суті, уособлюють собою справжню моральність), «Рукавичка» (1883; критика подвійних стандартів буржуазної моралі у питаннях статі) та ін.

Найбільш значною з цього ряду п'єс стала драма-дилогія «Понад наші сили» (частина I – 1883; частина II – 1895). В центрі першої частини – фанатичний священник Санг, який переконаний, що має силу від Бога здійснювати чудеса. Він занедбав через це своїх дітей, померла його хвора дружина, яку він обіцяв зцілити, зрештою, загинув й він сам. В другій частині, де змальовуються стосунки робітників та їхніх господарів, першим понад сил терпіти експлуатацію та знущання з боку інших. Мати, яка не в силах більше витримати ці умови, вбиває своїх дітей й саму себе, а Еліас, син священника з першої частини, охоплений такою самою фанатичною вірою в анархістські ідеї, як його батько вірою в бога, щоб допомогти робітникам-страйкарям у боротьбі з фабрикантами, віддає їм усе своє майно. Але це не допомагає. Еліас переконується, що досягти компромісу між класом визискувачів і класом визискуваних неможливо. І коли фабриканти, зломивши опір страйкарів, збираються, щоб відсвяткувати свою перемогу, він влаштовує вибух, від якого гинуть і капіталісти, і він сам.

В останній період творчості Б'єрнсон написав ще кілька п'єс – політичну трагедію «Пауль Ланге та Тура Парєберг» (1898), «У Стархувє» (1902) і «Садиба Даглані» (1904).

Б'єрнсон був одним з перших членів Норвезького Нобелівського комітету, що присуджує Нобелівську премію миру, в якому він перебував з 1901 по 1906 роки. В 1903 р. Б'єрнсон першим із скандинавських письменників отримав Нобелівську премію з літератури «за благородну, високу і різноаспектну поезію, яка завжди відрізнялася свіжістю натхнення і рідкісною чистотою духу», а також за «епічний і драматичний талант». К.Д. Вірсен, секретар Шведської академії зауважив, що творчий «геній письменника служив найбільш щирим і натхненним ідеям, висуваючи високі вимоги до людського життя».

В 1909 р. світ побачив його останній драматичний твір, комедія «Коли квітне новий виноград», в якій оспівується кохання як почуття, що здатне повертати людині молодість.

Б'єрнсон був добре обізнаний з проблемами національного пригнічення України, насамперед завдяки Романові Сембратовичу – редакторові німецькомовного часопису «Русинський огляд», що видавався у Відні упродовж 1903–1905 рр. Сембратович безкоштовно поширював видання серед європейських ЗМІ та відомих політичних, громадських діячів. Вперше проблеми України Б'єрнсон порушив в статті «Русини» (1906), на сторінках заснованого ним у Парижі тижневика «Європейський кур'єр». В 1939 р. в Лондоні він виступив з промовою «Україна – найбільша проблема Європи». У своїх численних «українських» промовах Б'єрнсон ініціював критику репресій російської влади проти культурних прав українців. З гіркотою Б'єрнсон писав: «Ще досі існує в Європі народ, який налічує понад тридцять мільйонів людей, й у якого, мотивуючи це потребами держави, відбирають мову та національність, його гноблять та зневажають усілякими іншими способами...Де поділися московські та польські християни? Вони ж бо мають творити спільноту справедливості та милосердя...Святе право національної окремішності є першою засадою миру. Чи Росія стане могутнішою тим, що поневолює і визискує цілий народ? Чи австрійські поляки можуть краще захищати свою

національність серед чужих численних народів, утискуючи водночас чотири мільйони українців?»

В Україні твори Б'єрнсона були відомі ще за життя письменника. Їх перекладали І. Франко, М. Яцків, А. Крушельницький та інші діячі нашої літератури. Перекладачами творів письменника були такж Л. Гринюк, М. Павлик, Є. Ярошинська, М. Лозинський. Б'єрнсон добре знав і високо оцінював твори Т. Шевченка, І. Франка, О. Кобилянської, В. Стефаника. Листувався з Іваном Франком, Романом Сембратовичем, Віктором Кушніром, Ярославом Федорчуком.

Запитання і завдання

Охарактеризуйте життєвий і творчий шлях Б'єрнсона.

З'ясуйте проблематику оповідання Б'єрнсона «Сюневе Сульбакен». Які характерні риси стилю письменника в ньому відображені?

Проаналізуйте творчу еволюцію драматургії Б'єрнсона.

Підготуйте доповідь на тему: «Б'єрнсон і Україна».

Література

Іваничук Н. Б'єрнстєрне Б'єрнсон – поборник прав українського народу. *Українська періодика: історія і сучасність*. Львів, 1997.

Панкратова Э. «Мир спасут добрые дела». *Бьёрнсон Б., Силланпя Ф. Э. Избранные произведения*. Москва: Панорама. 1999. 439 с.

Писатели Скандинавии о литературе. Сборник статей. Москва: Радуга, 1982. 416 с.

Сенюк О. Післяслово. *Б. Б'єрнсон. Небезпечне сватання*. Київ, 1986.

Сельма Лагерлеф
Назарець В.М. (Рівне)



Лагерлеф Сельма (1858–1940), шведська письменниця, громадський діяч. Перша жінка-письменниця, відзначена у 1909 році Нобелівською премією з літератури. «У своїй творчості Сельма Лагерлеф стверджує життя в усіх його площинах і проявах. Але це ствердження не означає суцільного гімну всьому живому.

Багатоплощинний світ Сельми Лагерлеф необмежений у просторі – це ніби велетенська оселя людини, в якій вирішальне значення мають моральні категорії. Світ Сельми Лагерлеф гомоцентричний. Весь його рух сконцентрований навколо людини, не якоїсь абстрактної істоти, а живої, повнокровної людини з усіма її індивідуальними рисами, людини, що сама перебуває в ненастанному розвитку. Людина Сельми Лагерлеф мужня й самостійна істота, їй без кінця доводиться змагатись не тільки із зловорожими силами природи, а й поборювати в собі лихі інстинкти, йти навіть усупереч родинним традиціям, загальноприйнятим громадським засадам, коли вони суперечать її особистим поглядам на справедливість» (О. Сенюк).

Лагерлеф народилася 20 листопада 1858 р. в маєтку Морбака, у провінції Вермланд, що на півдні Швеції. Батько її, збіднілий відставний офіцер, належав до дворянського роду, що кілька століть тому оселився в тій місцевості. В родині були ще живі давні дворянські традиції, що мали чималий вплив на формування світогляду майбутньої письменниці.

З дитинства Лагерлеф важко хворіла, але у 1876 році завдяки наполегливості батька, який почув про нові методи лікування паралічу, Сельму відвезли до столичного Гімнастичного інституту, де за допомогою гімнастики, масажу і процедур дівчина вже через рік з великими зусиллями перемогла хворобу: змогла ходити самостійно, хоча й спираючись на милицю.

В 1882 р., після закінчення Стокгольмської Вищої вчительської семінарії, працювала вчителькою в школі для

дівчаток у Ландскруні. На ці ж роки припадає й початок літературної творчості Лагерлеф.

Як письменниця Лагерлеф дебютувала романом «Сага про Єсту Берлінга», яким виграла конкурс на кращий сучасний твір, оголошений літературним журналом «Ідун». Нікому невідома провінційна вчителька отримала першу премію. Журі висловило їй особливе визнання з приводу незвичайної художності цього твору, який залишив далеко позаду не тільки інших учасників конкурсу, а й більшість того, що могла запропонувати шведська література. Вже перший твір засвідчив приналежність письменниці до неоромантизму. Як згадувала сама письменниця, «Сага» спочатку писалася віршами, потім «у вигляді драми», і, зрештою, набула форми прозової «казки в формі роману».

Роман написаний у формі казки, що складається з 36 новел, головним героєм яких виступає молодий мрійник і бунтар, позбавлений священницького сану Єста Берлінг. Композиція роману побудована на протиставленні двох тенденцій – позитивної, що її уособлюють Єста та його друзі, люди без житла, майна та засобів до існування, які, проте, не втрачають присутності духу, і негативної, яку у романі втілює фабрикант Сінграм та його оточення. Тільки праця, на думку письменниці, робить людину щасливою, надає життю її гармонії, виправдує її існування на землі. Працею на добро простим людям вирішують спокутувати свою провину за зруйнований маєток Єста Берлінг і кавалери. «Тепер мене ніхто не звабить усім багатством світу... Я хочу назавжди лишитися вбогим, житиму серед селян і допомагатиму їм чим зможу», – каже Єста Берлінг. Із «Сагою» Лагерлеф у шведській літературі утвердився неоромантизм, а в духовному житті ще раз заявив про себе християнський гуманізм, у дусі якого вирішуються найскладніші та нерозв'язані в реальності суперечності.

Паралельно з викладацькою діяльністю Лагерлеф створює другий свій твір – збірку новел «Невидимі зв'язки» (1894), невдовзі після виходу якої, завдячуючи королівській стипендії та фінансовій допомозі Шведської академії, залишає школу і повністю присвячує себе літературній роботі.

Вже перші твори Лагерлеф в художньому відношенні були полемікою з принципами реалістичного мистецтва і

започатковували в шведській прозі модерністський напрямок неоромантизму, найбільш значним представником якого й стала письменниця. В художньому відношенні неоромантизм Лагерлеф виявив себе у зверненні до архаїзованого і опоетизованого історичного минулого країни, архаїзації історичних подій і їхньої стилізації в дусі легенд. В ідейному плані неоромантична ідеалізація в творах Лагерлеф кінця XIX – початку XX ст. поєднується з критикою популярних на той час соціалістичних доктрин. Вона трактує їх, як «спокусу антихриста», а ідею рівності як вчення, що суперечить релігії: написана на основі давньоскандинавського фольклору збірка новел «Королеви Кунгахелли» (1899), романи «Чудеса антихриста» (1898; дія твору відбувається на Сіцилії і представляє з себе пародію на соціалізм), «Єрусалим» (1901–1902; змальована безрадісна доля шведських селян-сектантів, які з вірою в новий прихід Месії перебираються до Палестини, де потрапляють у ще гірші умови існування).

З початку 900-х років письменниця звернулася і до дитячої тематики, наслідком чого стала поява в 1907 р. її знаменитої книги «Чудесна мандрівка Нільса Гольгерсона з дикими гусьми», в центрі якої фантастична подорож з гусьми шведського хлопчика, зменшеного чарівником до розмірів гнома, яка призводить до його поступового морального переродження: з розбишаки й нероби на людяну і милосердну людину. Книжка, яка була написана письменницею як підручник для першого класу, увібрала також до себе чимало фактів з історії Швеції, її географії, етнографії, життя тваринного і рослинного світу. Творчий задум книги письменниця характеризувала так: «Я гуляла старим зарослим садом і раптом почула якісь зойки!.. Хтось жалібно кликав на допомогу... зрозуміло, що я тут-таки поспішила на поклик – і побачила крихітного чоловічка, – справжнісінький хлопчик-мізинчик! – так от, цей чоловічок відчайдушно відбивався від величезної сови, яка з невідомих причин налетіла на нього, мов вихор.

Напевне, птах подумав, що то така смачнюща миша, от і вирішив, розбишака, поласувати... Не знаю як, але мені вдалося прогнати нападницю-сову, і чоловічок гречно подякував мені за допомогу. Він назвався Нільсом Хольгерсоном і розповів

мені свою історію: як його зачаклував сердитий домовик, щоправда справедливо, бо Нільс позбиткувався над дідуганчиком; як він, що перетворився на такого собі хлопчика-мізинчика через чаклунство домовика, разом із гусячою зграєю мандрував усією Швецією. Слухаючи його розповідь, я все більше й більше раділа. От так щастя, – думала я, – зустрітися з тим, хто верхи на гусячій спині пролетів усю Швецію! І я вирішила: коли повернуся додому, неодмінно опишу його розповідь у своїй книзі!». Нільс Хольгерсон, народжений фантазією Лагерлеф, став національним героєм цієї Швеції, одним з її символів. З 1950 року за кращу книгу для дітей було встановлено премію імені Нільса Хольгерсона. Майже в усіх готелях країни розвішені рекламні плакати й роздаються буклети з пропозицією здійснити мандрівку Швецією за маршрутом Нільса. Візитною карткою країни є безліч сувенірів, пов'язаних із цією казкою, – чи то фігурка самого Нільса, чи гусака Мартіна, чи ще когось із героїв, виготовлених з глини, дерева, порцеляни, каменю. А ще – марки, сірникові етикетки, листівки, конверти тощо із зображенням «головного гусенавта Швеції».

Дитяча тематика була продовжена письменницею в збірках новел «Дівчинка з ферми на болотах» (1907) і «Гноми та люди» (1915–1921). В цей же період Лагерлеф створює романи «Дім Лільєкруни» (1911) – реалістичну розповідь про часи її дитинства, «Імператор португальський» (1914) – трагічну історію селянина, який, дізнавшись, що дочка його стала повією, тікає від правди в божевілля, як в останній притулок, два томи новел «Тролі та люди» (1915–1921).

Водночас, дитячі книги ще більше примножили літературну славу письменниці, яка з 1908 р. обирається почесним доктором Упсальського університету, в 1914 р. членом Шведської академії, а ще раніше – в 1909 р. – лауреатом Нобелівської премії з літератури, присудженої як «данина тому високому ідеалізму, яскравій фантазії і духовній глибині, що притаманні усім її творам». Лагерлеф стала не лише першою жінкою-лауреатом Нобелівської премії, а й першою жінкою, обраною 1914 року членом Шведської академії.

В подальші десятиліття Лагерлеф пише переважно твори,

в яких домінує соціальна тематика: романи «Вигнанець» (1918 – відгук на події Першої світової війни), «Король Португалії» (1914 – глибинний зріз психології шведського селянина, який внаслідок психологічної травми уявляє себе імператором), історична романна трилогія про Левеншельдів («Перстень Левеншельдів», 1925; «Шарлотта Левеншельд», 1925; «Анна Сверд», 1928 – три паралельно розгорнуті історії сімей селян, дворян і міщан, простежені в 5-ти поколіннях). Події трилогії розпочинаються близько 1730 р. і закінчуються в 1860 р. За словами Г. Храповицької, «йдучи в руслі європейської літератури кінця XIX – початку XX ст., коли історії родин стають у літературі доволі розповсюдженим явищем, Лагерлеф створила особливий тип історичного роману, де історія держави є лише дуже віддаленим тлом для розвитку подій, пов'язаних з вигаданими героями, які передають особливості психології епохи, специфіку побуту, переконань і вірувань. Тут представлені три історії родин селян, шляхтичів і міщан, що розвиваються паралельно. Є тут і тема злочину та покарання, що об'єднує всіх героїв, таємні передбачення і прокляття, котрі збуваються упродовж життя низки поколінь. Письменниця, з дитинства пов'язана з народними повір'ями, тут притримується поглядів, що відобразилися в легендах. Однак над усім стоїть добра воля людини, любов, здатна перемогти лицемірство, корисливість та егоїстичний інтерес».

Лагерлеф приймала активну участь в світовому феміністичному русі, в 1911 р. виступала на міжнародній жіночій конференції у Стокгольмі, а в 1924 р. як делегат жіночого конгресу, їздила в США. Під час радянсько-фінської війни Лагерлеф внесла до фонду допомоги Фінляндії свою золоту медаль нобелівського лауреата.

З початком Другої світової війни нацисти намагалися закріпити за Лагерлеф репутацію «нордичної поетеси», але вона відмовилась співпрацювати з окупантами і, навпаки, намагалася допомагати силам Опору. Завдяки Лагерлеф в 1940 р. пощастило визволити з концтабору і переправити до Стокгольму відому німецьку поетесу Неллі Сакс, майбутню лауреатку Нобелівської премії (1966 р.). «За блискучим фасадом садиби в Морбака, – пише шведський критик А. Густавсон, – стомлена, чарівна жінка провадила свою

останню духовну боротьбу, певна лише того, що людина з натури дуже добра і що її найпершим обов'язком було жити й писати, аби світло добра не погасло назавжди у щораз густішому мороці, що огортав брутальний, сповнений загрози війни світ двадцятого сторіччя».

16 березня 1940 р. письменниця померла від перитоніту у своєму маєтку Морбакка. У будинку Сельми Лагерлеф в м. Морбакка створено музей. Портрет письменниці з 1991 року зображено на банкноті в 20 шведських крон.

«Вечорами, коли я сиджу тут, в Морбацці, і згадую все, що мною було написано, мене втішає лише одне... Я ніколи не створила жодного твору, який приніс би б шкоду людству», – сказала Лагерлеф в одному з останніх своїх інтерв'ю. «Читати Лагерлеф, – писав шведський композитор Х. Альфен, – це ніби сидіти в напівтемряві іспанського собору, коли не знаєш, чи відбувається все це уві сні або насправді, але всім єством відчувати, що перебуваєш на святій землі».

Українською твори Лагерлеф перекладали І. Франко, М. Лозинський, Чайка Дніпрова, З. Левицька, Н. Романович, Ф. Петруненко, Б. Заклинський, О. Сенюк та ін.

Запитання і завдання

Охарактеризуйте життєвий і творчий шлях Лагерлеф.

Який художній напрям представляє творчість Лагерлеф? Як його естетичні принципи позначились на творчості письменниці?

Проаналізуйте проблематику та ідейну спрямованість книги Лагерлеф «Чудесна мандрівка Нільса Гольгерсона з дикими гусьми».

Простежте провідні мотиви творчості Лагерлеф початку XX ст.

Література

Брауде Л. Сказочники Скандинавии. Ленинград: Наука, 1974. 240 с.

Брауде Л. Полет Нильса: Судьба книги Сельмы Лагерлеф. Москва: Книга, 1975. 96 с.

Брауде Л. Сельма Лагерлеф и мир ее творчества. *Лагерлеф С. Собрание сочинений*: В 4 т. Ленинград, 1991.

Неустроев В. Литература скандинавских стран (1870–1970). Москва: Высшая школа, 1980. 279 с.

Сенюк О. Сельма Лагерлеф та її творчість. *Лагерлеф С. Сага про Есту Берлінга*. Київ: Дніпро, 1971. С.5–16.

Шаров А. Волшебники приходят к людям. Москва: Детская литература, 1985. 320 с.

Карл Гейденстам
Назарець В.М. (Рівне)



Гейденстам Карл Густав Вернер фон (1859 – 1940), шведський письменник, лауреат Нобелівської премії з літератури 1916 р. Гейденстам, за висловом вітчизняної критики, – «найяскравіша зірка в сузір'ї самобутніх митців, котрі відродили шведську поезію наприкінці XIX століття».

Він народився 6 липня 1859 р. в Ольсхаммарі, що у Південній Швеції, в старовинній аристократичній сім'ї. Його батько був військовим інженером, полковником у відставці, а мати належала до багатой місцевої знаті. В родині він був єдиною дитиною.

З дитинства Гейденстам хворів, тому після здобуття початкової освіти у Стокгольмській гімназії батьки послали його навчатися за кордон, у південні країни Середземномор'я. Як пізніше пригадував Гейденстам, «замість того, щоб вивчати античність в лекційних залах провінційного університету, я прогулювався землею афінського Акрополя. Замість того, щоб вбирати до себе християнську культуру, я з головою занурився в культуру Сходу».

Понад десять років Гейденстам мандрував по Близькому Сходу, Греції та Італії, а після повернення у Швецію в 1890 р. батько, помітивши здібності сина до малювання, відправив його у Париж, де той вивчав живопис у Школі вишуканих мистецтв під керівництвом Ж.Л. Жерома. З 1886 р. разом із дружиною-швейцаркою Гейденстам мешкав у середньовічному замку в Північній Швейцарії, де познайомився з А. Стріндбергом, що вже був на той час відомим письменником. Як пізніше згадуватиме Гейденстам, під час довготривалих розмов вони обмінювалися зі Стріндбергом думками про нагальні проблеми сучасного життя, культури та літературної

творчості. Гейденстам гарче полемізував із Стріндбергом, якого вважав співцем буржуазії з притаманними для неї прагматизмом та бездуховністю: «Ти належиш до нового дворянства, дворянства нервів... Я – до старого, дворянства м'язів... Ми вимираємо, поступаючись місцем дворянству наживи...». На думку критика Г. Ліндблада, ці слова навіяли Стріндбергу творчий задум його драми «Фрекен Юлія».

В 1887 р., після повернення у Швецію, Гейденстам оселився в рідному Ольсхаммарі, де й прожив до самої смерті. Помер Гейденстам 20 травня 1940 р. в Евраліде (провінція Естерйотланд) у віці восьмидесяти років.

Літературою Гейденстам захопився ще в дитинстві. Величезне враження на нього справили казки «Тисяча і однієї ночі». Письменник згадував, що саме ці казки пробудили у ньому величезний інтерес до східної культури, данину якій він віддав у своїй ранній творчості. Ще одним джерелом формування літературних уподобань стали для Гейденстама спогади дитинства: «Дитячі враження найглибше торкнулися моєї душі. Світ, яким я бачу його тепер, я бачив й тоді. Те, що я люблю тепер, я любив й тоді. І сам я такий, як і тоді. Враження дитинства – стрижень всього мого життя»

Дебютував Гейденстам як поет збіркою «Пілігримство та роки мандрів» (1888), вірші з якої, навіяні мандрівкою Середземним морем, були сповнені східної екзотики та дитячими спогадами. У віршах збірки, за словами О. Сергєєва, «Хейденстам оспівує прекрасний, чарівний, «первозданий» Схід як альтернативу сучасній західній цивілізації. Цей казковий світ краси, любові і життєрадісності – вища форма людського існування, притулок від вульгарної і меркантильної дійсності. Вірші збірки дивують читача красою імпресіоністичних замальовок, заснованих на швидкоплинних враженнях від побаченого, і водночас немовби народжених нестримною фантазією поета. За висловом рецензента збірки Левертіна, «цей Схід, попри всю свою натуральність нагадує нам казки з «Тисяча й однієї ночі». В наповнених почуттями пейзажах, в зображенні барвистих подробиць буття поет не втомлюється прославляти радість життя, безмежну силу любові ... Водночас на тлі світлих картин часто виникають сумні, меланхолійні нотки. Поета гнітить думка про те, що цей

прекрасний і радісний світ приречений. Дух прагматизму, наживи, голого розрахунку проникає й сюди, в ще не зіпсований цивілізацією, стародавній Схід, до якого він прив'язаний палким почуттям любові... Романтичним несприйняттям дійсності просякнутий і автобіографічний у своїй основі образ ліричного героя, самотнього бунтаря, який не боїться смерті і кидає виклик Богу, повстає проти людських законів і сумує за красою і величчю давно минулих часів». Вже перша збірка зробила літературне ім'я Гейденстама популярним. Схвальну оцінку вірші збірки здобули з боку провідних критиків тогочасної Швеції В. Рюдберга та К. Снойльського. С. Топеліус відгукнувся на них словами: «В Швеції народився новий чудовий поет». Непересічне значення першої віршованої збірки Гейденстама полягало також й у тому, що вона стала одним з перших творів, які започаткували в шведській літературі неоромантичний напрям. За визнанням самого Гейденстама, він довго не наважувався надрукувати свої перші вірші, оскільки «його дух, в якому, немовби на полі бою, змагались натуралізм і романтизм, перебував у збентеженому стані». І лише, переживши власний період «бурі та натиску» і переконавшись у правильності вибору, письменник наважився публічно оприлюднити свої художні погляди. Своє теоретичне обґрунтування естетична позиція, заявлена у віршованій збірці, дістала в літературному маніфесті Гейденстама «Ренесанс» (1889), де він протиставив неоромантизм натуралізму, обстоюючи свободу творчої уяви митця, культ краси і водночас наголошуючи на необхідності врахування національних витоків літературного розвитку. Багато в чому завдячуючи саме Гейденстаму в шведській літературі виник новий, модерністський (насамперед неоромантичний) літературно-художній рух, який отримав назву «Ренесанс». Сам Гейденстам разом із С. Лагерлеф був віднесений критиками до найбільш визначних представників шведського неоромантизму кінця XIX – початку XX ст.

Після перших поетичних спроб Гейденстам випробовує себе й у прозі – романами «Ендіміон» (1889) та «Ганс Альєнус» (1892). Роман «Ендіміон», відзначений високою похвалою Г. Брандеса, який назвав його одним з найкращих письменників Швеції, як і перша поетична збірка, присвячений

подорожі автора до Сирії. Головна тема роману – неминуха загибель першозданної краси та життєрадісності Сходу під натиском прагматичної та бездуховної західної цивілізації. Конфлікт двох цивілізацій в романі символічно уособлюють лідер ісламського народного руху, араб Емін та німецький пройдисвіт, лікар-шарлатан. Зраджений своїми прибічниками, Емін гине, й ця трагічна розв'язка знаменує фатальну перемогу аморального й цинічного Заходу над наївним і незіпсованим Сходом. Якщо у першому романі Гейденстам майже не виходить за межі традиційної об'єктивно-розповідної реалістичної естетики, то наступний твір «Ганс Альєнус», в якому чергуються вірш і проза, є яскравим зразком поетики символізму. Головний герой роману, як пише О. Сергєєв, «чоловік «самотній і вільний» (як він сам себе називає), але радості в цьому світі він не відчуває. Життя немовби проходить повз нього. У пошуках краси і щастя він здійснює фантастичну подорож у часі і просторі (Ватикан, Ассирія, сучасна Швеція), але життя, як і раніше, вирує поза ним, і він всюди відчуває себе чужим – і на карнавалі в Римі, і в палаці Сарданапала, і в ідилічній атмосфері старовинної шведської садиби. Його ідеал – краса класична, еллінська, але в ньому, як в людині сучасній, надто розвинена схильність до рефлексії, тому долучитися до світу справжньої краси і радості він не може».

Найдовершенішою частиною літературного спадку Гейденстама є його поезія, у якій з роками посилювалися історичні, національно-патріотичні та релігійні мотиви: збірки «Вірші» (1895), «Народ» (1902), «Нові вірші» (1915), «Останні вірші» (вид. 1942 р.).

У збірці «Вірші» поряд з мотивами самотності та розчарування на повну силу зазвучали й теми національного минулого рідної країни, її героїчної історії, через звернення до яких ліричний герой намагається перебороти свої декадентські настрої. Як зауважує американський критик А. Густафсон, збірка «Вірші» «навіює оптимізм, в ній відчувається піднесена й глибока пристрасть до життя... «Вірші» просякнуті гуманізмом, який бере свій початок з історичної пам'яті поета, його захоплення героїчним минулим Швеції». Провідні мотиви збірки «Нові вірші» – філософські роздуми про людство, протест проти війни, заклики до миру та гуманізму, краса

природи, дитячі спогади.

Паралельно письменник продовжував звертатися й до прози, у якій також домінує тематика героїчного історичного минулого Швеції: одна з найпопулярніших прозових книг, своєрідний національний міф – збірки новел «Війни Карла XII» (1898), «Святий Юлій і змії» (1900), романи «Древо Фолькунгів» (1905–1907), «Паломництво святої Біргіти» (1901), двотомна поема у прозі «Шведи та їхні вожді» (1908–1910), в яких з ідеалістичним патріотичним пафосом змальовані визначні історичні постаті Швеції.

У 1916 р. письменнику була присуджена Нобелівська премія з літератури «як визначному представнику нової епохи в світовій літературі», після цього Гейденстам більше не писав художніх творів. Його останнім твором стала мемуарна книга «Коли квітнули каштани», яка вийшла друком вже після смерті автора, у 1941 р.

Українською мовою окремі твори Гейденстама перекладали І. Франко, О. Гаморак, С. Вакуленко, Б. Кентржинський та ін.

Запитання і завдання

Які життєві обставини вплинули на тематику творчості Гейденстама?

Якими були естетичні погляди Гейденстама? Що нового він вніс у розвиток шведської літератури?

Простежте художню еволюцію поетичних пошуків Гейденстама.

Охарактеризуйте проблематику прози письменника.

Література

Кочур Г. Гейденстам Карл Густав Вернер фон. *Українська літературна енциклопедія*. Київ: Головна редакція Української радянської енциклопедії ім. М.П. Бажана, 1988, т. 1, с. 404.

Лауреаты Нобелевской премии. Энциклопедия: В 2 т. Москва: Прогресс, 1992. Т.1: А–Л. 781 с.

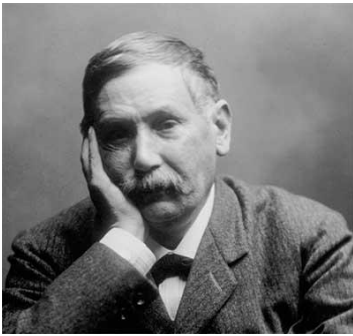
Мацевич А. Хейденстам, Карл Густав Вернер фон. *Краткая литературная энциклопедия*. Москва: Советская энциклопедия, 1975, т. 8, стлб. 250–251.

Назарець В. Гейденстам Карл Густав Вернер фон. Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. У 2-х т. Т.1 Тернопіль, «Навчальна книга–Богдан», 2005. С.364–365.

Література Іспанії

Беніто Перес Гальдос

Назарець В.М. (Рівне)



Гальдос Беніто Перес (1843 – 1920), найбільш визначний представник іспанської реалістичної прози другої половини XIX – початку XX ст., твори якого відносять до кращих зразків іспанського антимонархічного політичного роману.

Гальдос народився 10 травня 1843 року в містечку Лас Пальмас на Канарських островах в родині ветерана колишніх антинаполеонівських війн. В 1862 р., після навчання в одному з приватних коледжів, поступив на правничий факультет Мадридського університету. Кар'єра адвоката, на якій наполягала мати майбутнього письменника, самого Гальдоса не надто приваблювала. Крім того, потрапивши до Мадриду, він з головою пірнув у вихор політичного життя, яке вирувало навколо ідейного протистояння між прибічниками королеви Ізабелли II і претендентом на її престол доном Карлосом, уособленням карлізму з його прагненням до реставрації феодально-католицького абсолютизму. Не сприймаючи ідеї карлізму, Гальдос, навпаки, став палким прихильником ліберально-демократичної ідеології, яка в Іспанії отримала назву краутизм, пропагувала світське суспільство, позбавлене впливу церкви, і нещадно заперечувала католицьку віронетерпимість. Гальдос бере активну участь у студентських антиурядових виступах, працює журналістом, друкуючи в пресі критичні хроніки політичного і культурного життя Мадриду, в яких, за його висловом, «спостерігав історію Іспанії». Залишивши університет, Гальдос присвячує себе літературі та політичній діяльності. Впродовж 1868 – 1874 рр. він бере участь в роботі Кортесів (іспанського парламенту). З 1897 р. Гальдос став

членом Іспанської королівської академії, з 1907 р. – депутатом від республіканської партії. Усе своє життя Гальдос невтомно працював, і навіть після того, як в 1912 р. повністю осліп, продовжував диктувати свою прозу.

В творчому спадку Гальдоса сімдесят сім романів і повістей, понад два десятки драм і комедій, численні публіцистичні і літературно-критичні статті. За словами А. Штейна, «він розкрив Іспанію в різних вимірах, показав різні її сфери, людей різних верств та прошарків. У своїх творах він змальовує картини як суспільно-політичного, так і приватного сімейного побуту в його еволюції упродовж XIX століття, яскраві картини самодурства феодалів, революційних змов, монархічних інтриг, жорстокості представників церкви, політичних криз, залучення вихідців з різних класів іспанського суспільства до політичної боротьби: він створює величезну галерею людських типів, що нараховує понад тисячу представників різноманітних суспільних груп кількох поколінь. Гальдос відомий також і як автор низки романів, спрямованих проти католицької церкви, які були характерними для епохи занепаду колись економічно і політично могутньої Іспанії. Він не приховував негативних сторін іспанської дійсності, її вад. Але в його погляді на Іспанію немає песимізму і безнадії, які були властиві його його наступникам, «поколінню 98 року». /.../ Письменник покладає свої надії на зростання гуманності і доброти, які беруть верх в людині. Спираючись на філософію краутизму, він обґрунтовує свій позитивний ідеал образами гуманних і справедливих людей».

У 1868 році Гальдос написав свій перший історичний твір «Золотий фонтан», який побачив світ у 1870 році. З цією датою пов'язують народження нового реалістичного роману в Іспанії. Роман присвячено подіям іспанської революції 1820–1823 рр. «Золотий фонтан» – назва одного з прогресивних клубів, в якому збираються борці за демократію. Виразником демократичної ідеології є головний герой роману – юнак на ім'я Ласаро, який належить до радикальної лівої партії, що виступає за рішучі політичні зміни. Представникам демократичного табору в романі протиставлені монархісти – дядько Ласаро Еліас, фанатик та реакціонер, таємний агент короля, а також старі аристократки сестри Порреньо. Ситуацію

ідеологічного протистояння Гальдос відтворює й в наступному своєму історичному романі «Сміливець» (1871), в якому розповідає про невдале повстання 1804 р. в Толедо. Як і в попередньому романі, в «Сміливці» Гальдос насамперед протиставляє дві концепції революції, одна з яких передбачає шлях поступового реформування країни, інша – негайного і рішучого її оновлення. Першу в «Сміливці» уособлює дон Буенавентура Ротондо, який важко переживає занепад монархії та дворянства. Другу – якобинець Мартін Муріель, фанатик революції, який закликає до повстання й гине разом з іншими учасниками антиконституційної змови.

Перші романи Гальдоса стали своєрідною художньою прелюдією до знаменитого циклу соціально-історичних романів «Національні епізоди» (1873 – 1912), над яким письменник працював майже усе своє життя. Ідейним стимулом до створення циклу стало прагнення Гальдоса осучаснити та європеїзувати Іспанію. Запоруку цього повинно було стати відродження національної єдності іспанців, гідні приклади якої письменник вбачав в історичному подвигу народу, який, згуртувавшись, героїчно захистив свою вітчизну в роки наполеонівської експансії. На противагу офіційній історіографії, він бажає переосмислити національне минуле з демократичних позицій, показати його не як «перелік королівських одружень і політичних альянсів», а як життя і рух народу, що є вирішальною духовною силою суспільства. Сорок шість творів «Національних епізодів» об'єднані письменником в шість серій, написаних в різні періоди життя. В циклі знайшли своє відображення головні етапи історії Іспанії XIX ст.: боротьба з наполеонівською окупацією, династичні війни, іспанська революція 1868–1874 рр., період реставрації монархії в 70-х роках.

Найбільш довершеною частиною «Національних епізодів» вважається перша серія, яка складається з десяти романів, написаних упродовж 1873–1875 років. Головний герой цієї серії – Габріель Араселі, ветеран наполеонівських війн, що пригадує історію свого життя. Визначні історичні події в романах серії автор змальовує через їхнє сприйняття з погляду простого іспанця, вихідця із народу. Майже всі романи першої серії – це етапи життя та боротьби Габріеля Араселі, який став свідком і

учасником усіх подій війни, починаючи від знаменитої Трафальгарської битви поблизу Кадиса 21 жовтня 1805 р. і закінчуючи битвою поблизу містечка Арапіли у 1812 р.

Перший роман серії – «Трафальгар» (1873), в якому 14-літній юнга Габріель бере участь в трагічній для іспанців трафальгарській битві і дивом залишається живим після загибелі його корабля. В наступному романі – «Двір Карла IV» (1873) Габріель стає служкою у іспанських аристократів, свідком морального занепаду, який панує в атмосфері їхніх взаємостосунків. В романі «19 березня і 2 травня» (1873) він разом з іншими мешканцями Мадриду, що підняли повстання проти французької окупації, потрапляє в полон і очікує на розстріл. Врятувавшись від загибелі, в романі «Байлен» (1873) Габріель стає учасником битви під Байленом, в якій іспанці змусили капітулювати французьку армію. Далі юнак опиняється серед захисників Мадриду, взятого в облогу французами (роман «Наполеон в Чамартині», 1874), після окупації столиці приєднується до захисників Сарагоси (роман «Сарагоса», 1874). Паралельно письменник змальовує облогу французами міста Херони (роман «Херона», 1874), про яку розповідає товариш Араселі Андресільо Маріхуана. Три останні романи серії знову сфокусовані автором на обставинах життя Габріеля Араселі. В романі «Кадис» (1874) розповідається про «кадиський період» його життя у єдиному з іспанських містечок, яке не змогли захопити французи. В романі «Хуан Мартін ель Емпесінадо» (1874) Араселі отримує офіцерське звання і приєднується до ушлявленого партизанського загону Хуана Мартіна Діаса, а в романі «Битва поблизу Арапил» (1875) стає учасником переможної битви, в якій армія під командуванням англійського генерала Веллінгтона отримує блискучу перемогу над французами. Всі десять романів серії, в яких простежено життєву долю та військову звитягу Габріеля Араселі, стали водночас й символічним відображенням історичної долі іспанської нації.

Як і перша, друга серія «Національних епізодів» (1875–1879) складається з десяти романів («Екіпаж короля Жозефа», 1875; «Одним заколотником більше і кількома монахами менше», 1879; «Спогади одного придворного 1815 року», 1875; «Нова уніформа», 1876; «Великий Схід», 1876; «7 липня», 1876;

«Сто тисяч синів світого Людовіка», 1877; «Терор 1824 року», 1877; «Волонтер-рояліст», 1878; «Апостолики», 1879), які відображають боротьбу між реставрованою в Іспанії монархією та її супротивниками. Вона починається описом евакуації французьких військ із Іспанії і розповідає про політичні події, які відбулися до початку карлистської війни. Якщо в першій серії письменник зосереджував увагу на темі національної єдності іспанців, то в другій серії він розробляє тему непримиримого конфлікту двох Іспаній – традиціоналістської та ліберальної. Протистояння цих двох політичних сил в романах серії уособлюють її головні герої – Сальвадор Монсалюд, прибічник партії «афрансесадо», яка у французькій експансії вбачала прогресивну силу, здатну оновити патріархальний політичний устрій країни, та його зведений брат, іспанський патріот Карлос Наварро. Письменник намагається спростувати ідеологію іспанського абсолютизму і, водночас, заперечує радикальні крайнощі революційної боротьби.

Останні три серії «Національних епізодів» Гальдос писав упродовж 1898 – 1912 років. Як і попередні, третя і четверта серії складаються з десяти романів, остання, п'ята – з шести. Романи третьої серії відтворюють події громадянської війни в Іспанії між карлистами та урядом. В четвертій серії письменник звертається до епохи царювання Ізабелли II. В останній серії циклу змальовано історичний період, пов'язаний з політичною кризою, яка передувала в Іспанії реставрації монархії.

Завершивши у 1879 р. другу серію «Національних епізодів» Гальдос захопився ідеєю створення нового романного циклу з життя «сучасних типів». Впродовж 1881 – 1909 рр. він пише цикл творів, що отримав назву «Сучасні романи», які пізніша критика вважатиме синтезом і кульмінацією творчості Гальдоса.

Дослідники творчості Гальдоса часто порівнюють «Сучасні романи» з «Людською комедією» Бальзака. Подібно до творів французького реаліста, новий Гальдосів цикл, за словами Л. Маєвської, повинен був дати «анатомічний розтин» сучасного письменникові суспільства, показати життя й духовний світ усіх його прошарків з усіма їхніми проблемами: соціальними, релігійними, моральними, – стати «інтимним

дзеркалом іспанського життя XIX сторіччя», як назвав Гальдосові твори один з його сучасників.

Основною темою в «Сучасних романах» стала антибуржуазна тема. Саме вона і привернула Гальдосову увагу до натуралістичного роману Золя. В естетиці натуралістичної школи Гальдоса насамперед привабила ідея соціальної детермінованості персонажа, ролі середовища в його формуванні. Знайомство з романами Золя дало Гальдосові, за його власними словами, «новознайдене відчуття реальної дійсності».

В багатьох творах циклу «Сучасні романи» Гальдос звертається до проблеми релігійної нетерпимості, зокрема у романній трилогії «Донья Перфекта» (1876), «Глорія» (1877), «Сім'я Леона Роча» (1878). В трилогії письменник засуджує прихований вірою фанатизм, який не тільки руйнує людське щастя – кохання, родинні почуття («Глорія», «Сім'я Леона Роча»), а й стоїть на заваді суспільного прогресу. В сюжетній основі роману «Донья Перфекта» – історія конфлікту молодого столичного інженера Пепе Рея та його провінційної тітоньки доньї Перфекти. Пепе закоханий у доньку тітоньки Росарію. Розпочавшись в сімейній та психологічній площині, конфлікт швидко набуває відтінків соціального та світоглядного непорозуміння. Якщо донья Перфекта у романі Гальдоса – символ реакційних, консервативних сил суспільства, то Пепе представляє його ліберальні сили. Відчуваючи з боку Пепе загрозу для мешканців містечка, де донья Перфекта відчуває себе повновладною володаркою, тітонька наймає карлистського заколотника Кабальюко, який вбиває молодого інженера. Образ доньї Перфекти і всього провінційного іспанського містечка Орбахоси, «міста часничників» – велике досягнення Гальдоса-реаліста. І хоча його художня майстерність ще далека від довершеності кращих творів наступного циклу – «Сучасних романів», – серед численних персонажів, створених письменником, мабуть, жоден не вражає тією зловісною монументальністю, що зробила образ доньї Перфекти «символом цілої епохи в суспільній свідомості Іспанії» (З. Плавскін). До кращих творів циклу відносяться також романи «Приятель Мансо» (1882), «Обездолена» (1881), «Заборонене» (1884), цикл творів, присвячених особі з

промовистим прізвиськом Торквемада, спочатку простого лихваря, який згодом стає впливовим фінансистом, маркізом і навіть сенатором – романи «Доктор Сентено» (1883), «Пані Брінгас» (1884), повісті «Торквемада на вогнищі» (1889), «Торквемада на хресті» (1893), «Торквемада в чистилищі» (1894), «Торквемада і святий Петро» (1895).

В повісті «Трістана» (1892) автор розповідає про трагічну долю дівчини, яка була зваблена її опікуном. Головний герой романів «Насарін» (1896) та «Альма» (1896) – священник на прізвисько Насарін щиро вірить в можливість жити за правилами справжньої християнської моралі, через що, зрештою, навіть потрапляє до в'язниці. Останній твір циклу «Сучасних романів» – роман «Зачарований кабальєро» (1909), який став своєрідною утопією Гальдоса і його мрією про майбутнє Іспанії. Головний герой твору – розбещений аристократ Тарсис дивовижним чином перетворюється на простого наймита і на власній шкурі відчуває біди та незгоди простого народу. Уникнути переслідувань жандармів, ув'язнення та розстрілу йому допомагає велична жінка-мати – Іспанія, яка, зрештою, повертає його до попереднього стану, зробивши його людиною сумління і обов'язку.

Менш значною частиною творчого спадку прозаїка Гальдоса є його драматургія. Симптоматично, що з двадцяти двох його п'єс шість – це сценічні версії його романів, зокрема й «Доньї Перфекти» (1915), що має незмінну популярність. Серед драматургічних творів Гальдоса «Херона» (1893), «Волонтер» (1895), «Душа та життя» (1902), «Дід» (1904), «Сарагоса» (1908), «Касандра» (1910) та ін. найбільш завершеною вважається драма «Електра» (1901), в якій відтворено долю молодой і наївной дівчини Електри, яка закохалася в молодого, працьовитого вченого Максимо. Аристократи з родинного оточення дівчини намагаються завадити майбутньому шлюбу і запроторюють Електру до монастиря. Але закінчується драма перемогою і шлюбом молодих людей, закоханих одне в одного. Драма мала надзвичайну популярність і політичний резонанс на театральних підмостках Іспанії, Європи і країн Латинської Америки. В Іспанії її прем'єра виливалася в політичні маніфестації. В Мадриді після вистави на вулицях спалахували сутички між «прогальдосівцями» і «антигальдосівцями». В дні

вистав духовенство організовувало пишні релігійні процесії, щоб позбавити «Електру» глядачів, в провінціях клерикали намагалися зірвати спектаклі, підбурюючи місцеву владу відмовляти мандрівним артистам у можливості театральної постановки п'єси.

Помер письменник 1 січня 1920 року. Консервативна критика, яку дратували демократичні погляди Гальдоса, робила все, щоб ім'я його було забуте. Твори письменника називали «вульгарними», «позбавленими благородства», писали, що його романи «тхнуть гороховою юшкою», що Гальдос, «разом з Бальзаком і Золя, зникне, не залишивши після себе й сліду»... В демократичній пресі Гальдоса часто порівнювали з Мігелем де Сервантесом, називаючи «геніальним портретистом суспільства». Сам Гальдос, наголошуючи на своєму творчому кредо, назвав себе – напівжартома, напівсерйозно – «учнем реальної дійсності». «З'явився Гальдос, і дійсність вперше почала існувати для іспанців... Одну за одною давав Гальдос нам свої книги, по вінця сповнені життя... – Так писав у 1912 році іспанський критик Асорін про Гальдоса, оцінюючи значення його творчості для себе і своїх ровесників. – ...нове покоління письменників вважає, що зобов'язане Гальдосові найглибшим і найінтимнішим у собі: воно народилось і виросло в інтелектуальній атмосфері, створеній цим романістом...».

Запитання і завдання

Якими були ідейні та естетичні погляди Гальдоса? Що нового він вніс у розвиток іспанської реалістичної прози?

Розкрийте специфіку творчої еволюції Гальдоса.

Розкрийте зміст та художні тенденції циклу соціально-історичних романів Гальдоса «Національні епізоди».

Які ідейні орієнтири визначають окремі серії романів циклу «Національні епізоди»?

Охарактеризуйте проблематику циклу «Сучасні романи».

Література

История западноевропейского театра. Том 6. 1871–1918. Москва: Искусство, 1974. 656 с.

Маєвська Л. Беніто Перес Гальдос і його соціально-історичні романи. *Гальдос Б. П. Донья перфекта. Сарагоса*. Київ: Дніпро. С. 5–14.

Плавский З. Испанская литература XIX-XX веков. Москва: Высшая школа. 1982. 247 с.

Штейн А. История испанской литературы. Москва: Едиториал УРСС, 2001. 608 с.

Хосе Ечегерай
Назарець В.М. (Рівне)



Ечегерай–і–Ейсагірре Хосе (1832 – 1916), іспанський драматург, лауреат Нобелівської премії 1904 р. Ставлення з боку літературної критики до творчості драматурга не було однозначним. Літературознавці – сучасники Ечегерая в особливо радикальних критичних реценціях навіть називали його найбільш типовим представником занепаду іспанського театру кінця XIX ст. Натомість, в театральній критиці другої половини XX ст. було зазначено, що своєю творчістю Ечегерай суттєво вплинув на розвиток сучасної драми. Незмінним був успіх драматургічних творів Ечегерая у сучасного йому театального глядача. Щороку з'являлися одна-дві нові драми Ечегерая, які стали невід'ємною частиною театального життя цілого покоління іспанських глядачів. Успіх Ечегерая при цьому був обумовлений мелодраматичним пафосом його творів, зверненням до традиційних для іспанської драматургії мотивів честі, вірності та кохання, а також схожістю театральної стилістики драматурга з п'єсами класика іспанської сцени Педро Кальдерона де ля Барки (Ечегерая навіть називали «новим Кальдероном»).

Народився Ечегерай 19 квітня 1832 р. в Мадриді, в сім'ї професора грецької мови. У 1895 р. сім'я перебралась у провінційне містечко Мурсія, де батько влаштувався викладати в інститут, до якого ще в дитячому віці вступив і Ечегерай. У 14 років він вже отримав ступінь бакалавра філософських наук, після чого, знову достроково, закінчив мадридське технічне училище і з 1853 р. працював спочатку інженером, а потім викладачем математики у мадридському училищі.

Ечегерай написав значну кількість наукових праць, він вважається одним із найвідоміших математиків Іспанії свого часу. Крім математики, займався дослідженнями в області геології і політичної економіки, захоплювався театром.

З 60-х років XIX ст. Ечегерай активно займався політичною діяльністю. У 1868 р. він став міністром суспільної праці, у 1869 р. – міністром торгівлі. У тому ж році його обрали в іспанський парламент, пізніше він отримав посаду міністра фінансів і заснував Банк Іспанії.

На першу половину 70-х рр. XIX ст. припадає й початок драматургічної творчості Ечегерая. Загалом Ечегерай написав 61 п'єсу різноманітних жанрів (28 з них написані віршами): 44 драми, 4 трагедії, 12 комедій і 1 оперу. Американська дослідниця В. Ньюберрі, порівнюючи пізніше драми Ечегерая з творчістю відомого італійського драматурга Піранделло, писала, що «Піранделло сприйняв основні ідеї Ечегерая, що дозволило йому зробити революцію в сучасному театрі». Обидва драматурги, на думку дослідниці, «поставили під сумнів ідеали тогочасної дійсності, використали метод «театру в театрі», сатирично спростували попередні, романтичні моделі сприйняття дійсності».

Поштовхом до початку творчості Ечегерая стало враження від п'єси, написаної його молодшим братом Мігелем і поставленої на сцені аматорського театру. Його перша опублікована п'єса – «Чекова книжка» (1874). Тематика п'єси є традиційною для тогочасної іспанської сцени – це проблеми сучасної родини, яка потрапляє в ситуацію любовного трикутника, ревнощів та подружньої зради. Не знаючи, якою буде реакція глядача на цей твір, театральну постановку п'єси драматург здійснив під псевдонімом Хорхе Айясека. Твір мав шалений успіх, відтак, надалі драматург виступав на сцені під власним ім'ям.

У тому ж 1874 р. Ечегерай створив ще одну п'єсу, яка принесла йому літературний успіх – «Дружина месника», а в 1875 р. написав «В ефесі шпаги», яка зробила його знаменитим.

Сюжетну основу романтичної драми у віршах «Дружина месника» складає непримирима ворожнеча колишніх друзів – Карлоса і Фернандо. Обидва вони закохані в доньку графа Пачеко Аврору, яка обирає Карлоса, не знаючи, що той

викликав на дуель і вбив її батька. Події драми «В ефесі шпаги» розгортаються в XVI ст., на тлі народного повстання проти тиранічного правління короля Іспанії та імператора Священної Римської імперії Карла V.

В 1879 р. Ечегерай пише драму «Померти, щоб не проснутись». В символіці цієї п'єси (навіть у її заголовку) відчувається виразний зв'язок з проблематикою знаменитої драми Кальдерона «Життя – це сон». Як і для головного героя твору Кальдерона, в житті персонажів драми Ечегерай життя і смерть, реальність і сон поєднуються в дивовижну, нерозривну єдність.

Усього Ечегерай написав понад 60 п'єс, з яких майже половина має віршовану форму. З-поміж них виокремлюють: «Божевільня, або Святість» (1877), яка забезпечила письменнику міжнародне визнання, «Син Дон-Жуана» (1892), «Великий Галіото» (1881), «Божевільний бог» (1910) та ін. В п'єсі «Божевільня, або Святість», яка, після її перекладу англійською мовою, забезпечила Ечегераю міжнародне визнання, головного головного героя визнали божевільним лише через те, що він був чесним і безкопромисним. Головний герой твору – вчений Лоренсо Авендано, який захоплюється моральними принципами знаменитого сервантівського Дон-Кіхота і намагається наслідувати його у власному житті. Через це він відмовляється від значного матеріального спадку, який йому насправді не належить. Вчинок Лоренсо інші члени його родини сприймають як божевільня, через що правдошукача запроторюють до божевільні. Пародійний пафос, який вкладає в образ свого героя Сервантес, Ечегерай також враховує. Образ Лоренсо – трагікомічний. Правдолюб і людина честі, він, з іншого боку своєю поведінкою руйнує життя власної доньки і ледве не стає причиною тюремного ув'язнення своєї матері. Боротьба проти суспільного зла, на думку Ечегерай, незмінно обертає її представників на сучасних Дон-Кіхотів, які не розуміють дійсність і, зрештою, гинуть під тиском її фатальних обставин. Ця п'єса справила велике враження на Дж. Б. Шоу, який зауважив, що Ечегерай належить до «школи Фрідріха Шиллера, Віктора Гюго і Верді з властивими їм колоритністю, щирим трагізмом, боротьбою краси і героїзму зі сліпою долею, ідеалізмом, понад усе поважачими ревності і мстивість».

В психологічній драмі драмі «Син Дон-Жуана» розповідається про тлетворний вплив сина на безвоповідальне сексуальне життя його батька.

В центрі зображення драми «Великий Галіото», яка вважається класичним зразком натуралістичної драми і була поставлена на сценах практично усіх європейських країн, – згубна сила чуток і неправди, жертвами яких стають непричетні до усього цього люди. Автор розглядає в ній «таємничий вплив сучасного життя, яке, збираючи докупи незначні вчинки, в їхньому загалі може обернутися серйозними наслідками».

Головний герой твору – вульгарний натовп, який не сприймає будь-яких відхилень від звичних для нього норм поведінки і жорстоко карає відступників. Безпосередню фабульну основу твору становить історія взаємостосунків дружини поважного і шанованого суспільством дона Хуліана Теодори з другом сім'ї Ернесто. Теодору і Ернесто звинувачують в таємному любовному зв'язку. Насправді це не так, але чутки, що поширюються серед кола знайомих, зрештою змушують дона Хуліана, який спочатку в усе це не вірить, викликати на дуель одного з пліткарів. Смертельно поранений, він помирає з думкою про зраду дружини з Ернесто, якого сприймав як рідного сина. Родичі загиблого проганяють Теодору, яку бере під свій захист Ернесто. Тільки тепер він починає розуміти, що давно і таємно кохає Теодору. Заголовок драми Ечегерая є символічним. Галіото – ім'я персонажа лицарських романів. Він був слугою королеви Джіневри, який познайомив її з лицарем Круглого Столу Ланцелотом. В драмі Ечегерая «великий Галіото» – це метафора бедушної і брехливої атмосфери, яка з цинічною легкістю здатна зруйнувати життя людини. На думку мистецтвознавця Федеріко де Оніса, «ця п'єса майстерно і ефектно відтворює традиційні теми та конфлікти, що складають саму суть драми». Високо відгукнувся про Ечегарая англійський драматург Б. Шоу, котрий вважав, що його драматургія належить до «школи Фрідріха Шиллера, Віктора Гюго та Верді з притаманними їм колоритністю, істинним трагізмом, боротьбою краси та героїзму із сліпою долею або неприборканим ідеалізмом, що понад усе шанує ревності та помсту».

У самій Іспанії ставлення до драматургії Ечегерая було далеко не однозначним. Попри її популярність у простого глядача, група письменників, що представляла «покоління 1898 року», вважала п'єси Ечегерая застарілими і надмірно сентиментальними і ставили у докір драматургові, що він утратив зв'язок із проблемами, актуальними для іспанської сучасності. У пізніших критичних оцінках творчість Ечегерая була визнана тією ланкою, що поєднала класичний та сучасний етапи розвитку іспанської драми. У вітальній промові Ечегераю, який не був присутнім на церемонії, член Шведської академії С.Д. Вірсен зауважив, що «як і майстри старої іспанської драми, Ечегерай поєднує у своїй творчості багатство уяви і витончені художні смаки». В 1894 р. письменника обрали членом Іспанської Королівської академії «за плідний внесок у відродження традицій іспанської драми». У 1904 р. Ечегерай був нагороджений Нобелівською премією «за численні заслуги у відродженні традицій іспанської драми». У 1912 р. літературні заслуги Ечегерая були також відзначені орденом Золотого руна. Помер письменник 14 вересня 1916 р. у Мадриді у віці 84 років.

Запитання і завдання

До яких тем звертався у своїй творчості Ечегерай?

В чому полягало новаторство Ечегерая?

Що стало предметом художнього дослідження в творах Ечегерая?

Підготуйте повідомлення на тему «Твори Ечегерая в світовому літературознавстві».

Література

Лауреаты Нобелевской премии. Энциклопедия: В 2 т. Москва: Прогресс, 1992. Т.2: М–Я. 861 с.

Назарець В. Ечегерай–і–Ейсагірре Хосе. *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник*. У 2-х т. Т.1 Тернопіль, «Навчальна книга–Богдан», 2005. С. 623.

Театральная энциклопедия. Том 5. Москва: Советская энциклопедия, 1967. 1136 стб.

Вісенте Бланко Ібаньєс
Назарець В.М. (Рівне)



Ібаньєс Вісенте Бласко (1867–1928), один з найвідоміших іспанських прозаїків XX ст., в романах якого були відтворені численні людські типи, що уособлюють різні сторони іспанського національного характеру.

Народився письменник 29 січня 1867 р. у Валенсії в міщанській родині. Зарекомендував себе як активний діяч лівого республіканського руху: в 1881 р. створив і редагував прогресивну газету «Народ», з 1898 по 1909 рр. був депутатом парламенту від партії республіканців, брав активну участь у суспільно-політичному житті країни. «Починаючи з 1891 р., – згадував письменник, – моє життя було сповнене всіляких пригод: нерідко був учасником небезпечних змов і пропагандистських поїздок, мітингів і судових процесів. Досить часто я сидів у в'язницях – дні, тижні, а то й місяці. Можу сказати з певністю, що третину цього героїчного в моєму житті періоду або був ув'язненим, або рятувався втечею за кордоном. Мене заарештовували разів з тридцять».

Розчарувавшись у політичній діяльності, в 1909 р. Бласко Ібаньєс склав із себе депутатські повноваження і того ж року відправився у Південну Америку. Там він планував виступити з публічними лекціями у кількох латиноамериканських країнах, але натомість оселився в Аргентині, де організував для корінного населення сільськогосподарський кооператив ім. М. де Сервантеса. Втім, «експеримент» виявився невдалим, і в 1914 р. письменник повернувся в Іспанію. Після захоплення у 1923 р. влади в країні генералом П. де Ріверою, Бласко Ібаньєс емігрував у Францію, де очолив антимонархічну групу, що розгорнула політичну кампанію, спрямовану проти диктатора. З початком Першої світової війни письменник працює й як військовий кореспондент Антанти. Його військові кореспонденції пізніше складуть багатотомну «Історію європейської війни». Помер письменник 28 січня 1928 р. від важкого запалення легень у французькому містечку Ментоні.

Творчий спадок Бласко Ібаньєса нараховує близько

тридцяти романів, більшість з яких прийнято поділяти на три цикли – «валенсійський» цикл побутових романів, цикл соціально-критичних та цикл психологічних романів.

Літературний дебют Бласко Ібаньєса відбувся наприкінці 80-х рр. XIX ст. В цей час він пише історичний роман «Граф Гарсі-Фернандес», літературно опрацьовує народні легенди та перекази рідної Валенсії, створює багатотомний роман-фейлетон «Чорне павутиння».

У перших прозових спробах письменника поєдналися натуралістичні та реалістичні тенденції. Формування художніх смаків Бласко Ібаньєса відбувалося під впливом творчості В. Гюго, який імponував йому виразністю та емоційністю стиля і натуралістичної школи Золя, через що письменника критики якийсь час називали «іспанським Золя». Водночас, сам письменник натуралістичні впливи обмежував лише першим, раннім періодом власної творчості: «В своїх перших романах я зазнав, головним чином, впливу Золя і натуралістичної школи, яка перебувала тоді в періоді свого розквіту. Незабаром сформувалася моя справжня індивідуальність, яка є такою, якою вона є ...Я захоплююся Золя, заздрю багатьом його сторінкам ... Проте, незважаючи на це захоплення, стверджую, що зараз, в період повної зрілості, коли моя особистість сформувалася, у мене залишається дуже мало спільного з моїм колишнім кумиром. Адже Золя принципово засновує своє творчість на «науковій» фізіологічній теорії спадковості. І ця теорія, частково спростована, визначила, у своїх найважливіших положеннях, усю побудову його романів. І тому я знаходжу дуже мало зв'язків з великим романістом, якого називають моїм літературним батьком». Значний вплив на формування літературних поглядів письменника справила й костюмбрістська гілка іспанського реалізму з її інтересом до відображення соціальних конфліктів тогочасного іспанського суспільства.

Упродовж 1894–1902 рр. Бласко Ібаньєс створив «валенсійський цикл» з шести романів, в яких відтворив побут та звичаї рідної для нього провінції Валенсії: «Рис і візок» (1894), «Травнева квітка» (1895), «Одчайдушне життя» (1895), «Проклятий хутір» (1898), «В апельсинових садах» (1900), «Мул і очерет» (1902) та ін. Уже в цьому циклі творів він

вийшов далеко за межі вузько регіонального, характерного для «обласної» літератури, підходу, намагаючись порушувати соціально-економічні та політичні проблеми, характерні для всього іспанського суспільства.

Перший роман циклу «Рис і візок» найбільше зазнав впливу натуралістичної поетики. В ньому змальовано протистояння двох поколінь валенсійських комерсантів – патріархального, уособленого господарем крамниці «Три троянди» Еухеніо Гарсією, та нового, охопленого безпринципним прагненням легкої наживи, і втіленого в образі банкіра Мортеса, який ошукав тисячі своїх вкладників. Роман «Травнева квітка» присвячений зображенню важкого життя валенсійських рибалок, «Одчайдушне життя» – згубній владі грошей, «В апельсинових садах» – змалюванню непростих стосунків між родиною консерваторів – Бруллей, передусім молодого адвоката і політичного діяча Рафаеля Брулля та родини республіканців Морено, зокрема, акторкою Леонорою. До найкращих творів циклу відносяться романи «Проклятий хутір» та «Мул і очерет». В першому з них описано трагічний конфлікт між поміщиком Барретом та його орендатором доном Сальвадором. Доведений орендатором до повного зубожіння та відчаю стараний і працьовитий Баррет вбиває його. Земля Баррета дістається штрейкбрехеру Батісте. Але сільська община повстає проти нього. Вбивають його коня, доводять до самогубства молодшого сина і, зрештою, спалюють будинок. Так, хутір, на якому розміщена земля, що стала причиною усіх цих конфліктів, стає проклятим. Роман «Очерет і мул» Бласко Ібаньєс вважав своїм найкращим твором. У ньому змальовано життя та стосунки представників трьох рибальських поколінь, які проживають на березі озера Альбуфера. Перше з них представляє найстаріший в селищі рибалка – дідусь Палома – уособлення патріархальних традицій та сімейної честі. Друге покоління – в особі його старшого сина Тоно – людини цілком порядної і працьовитої, відмовляється від продовження сімейних традицій. Він полишає бабківську професію і стає землеробом. Повною деградацією відмічене третє покоління, представлене молодшим сином Тоне, неробою і гульвісою, непристосованим до будь-якої роботи.

Новий період творчості Бласко Ібаньєса відкрив цикл його

соціально-тенденційних романів, створених на початку 1900-х років: «Храм», 1903 (навіяний враженнями від «Собору Паризької Богоматері» В. Гюго), «Непроханий гість», 1904 (інтерпретовано мотиви непроханої гості, тобто смерті, творів Метерлінка), «Винний склад», 1905 (зображення нелюдських умов життя, експлуатації, що панує в виноробних цехах Хереса) та ін. Як стверджував письменник: «Усі ці книги я писав щиро та захоплено. Ми саме пережили тоді колоніальну катастрофу. Іспанія опинилася в принизливому становищі, і я різко виступив проти деяких проявів сонного животіння нашої країни, сподіваючись, що це спричинить якусь реакцію у відповідь...». Центральне місце в усіх цих романах займає народ, який починає усвідомлювати своє право на свободу і більш гідне життя.

У новому, «психологічному» циклі романів, створених упродовж 1906–1909 рр. («Маха гола», 1906; «Кров і пісок», 1908; «Мертві наказують», 1909 та ін.), письменник звернувся вже до зображення долі окремої людської особистості. Головний конфлікт цих романів зумовлений суперечностями, що виникають між обдарованою молодого людиною і несправедливо влаштованим суспільством. У філософсько-психологічному романі «Маха гола» відображений конфлікт із суспільством і самим собою художника Реновалеса, який змушений малювати картини на замовлення багатіїв, але мріє створити свою «Маху голу» – аналог знаменитої однойменної картини Ф. Гойї, на якій зображена оголена аристократка, котра вдає з себе маху, мадридську простолюдинку, її оголеність для Гойї – виклик пуританській релігійній моралі; для Реновалеса така картина символізує вихід за межі міщанських забобонів, є виявом його мистецької свободи. Але до кінця реалізувати свій намір героєві так і не вдається.

У психологічному романі «Кров і пісок» Бласко Ібаньєс намагається позбавити героїчного ореолу матадорів, стверджуючи, що корида – це лише один із засобів правлячої влади відвернути увагу народу від його злиденного становища і спрямувати її у безпечніше русло.

Відображена у назві твору «Мертві наказують» метафора вказує на конфлікт феодальних традицій та сучасного життя. Силу «наказу мертвих» відчуває на собі нащадок знатного

аристократичного роду дон Хаїме Фебрер, який не може порушити віковічні традиції і одружитися з донькою єврея Вальса Каталіне. Зрештою, Фебрер виходить переможцем із цього конфлікту.

На події Першої світової війни Бласко Ібаньєс відгукнувся романами «Чотири вершники Апокаліпсису» (1916) та «Наше море» (1918). Перший з них символічно інтерпретує зміст знаменитої гравюри Дюрера, що зображує чотирьох вершників Апокаліпсису – Війну, Голод, Чуму, Смерть. В романі Бласко Ібаньєса вони уособлюють руйнівну силу Німеччини. В романі «Наше море» змальована помста іспанського капітана німцям за смерть свого сина. Він приєднується до збройних сил Антанти і гине на фронті.

До значних здобутків пізньої прози Бласко Ібаньєса відносять також історичні романи «Його морська Святість», 1925 (присвячений історії антипапи Бенедикта XIII), «В пошуках Великого Хана», 1929 (розповідається про мандрівку Колумба та відкриття Америки), «Лицар Діви», 1929 (роман епохи конкістадорів, головний герой якого – Алонсо де Охеда).

Українською мовою твори Бласко Ібаньєса перекладали В. Самійленко, М. Іванов, В. Шовкун, П. Соколовський.

Запитання і завдання

Визначте головні теми прози Бласко Ібаньєса.

Як позначився на творчості письменника вплив поетики натуралізму?

Охарактеризуйте проблематику «валенсійського циклу» романів Бласко Ібаньєса.

Прокоментуйте символіку заголовків романів Бласко Ібаньєса.

Окресліть типологію конфліктів, відображених в романах Бласко Ібаньєса.

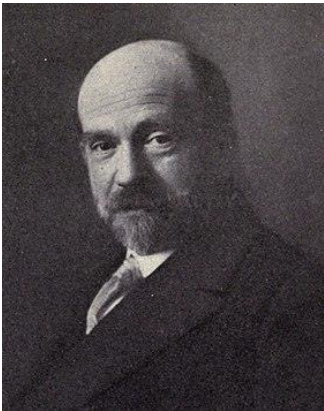
Література

Плавскін З. Психологічні романи Вісенте Бласко Ібаньєса. *Ібаньєс В.Б. Маха гола. Кров і пісок*. Київ: Дніпро. 1980. С. 5 – 18.

Плавскін З. Испанская литература XIX-XX веков. Москва: Высшая школа. 1982. 247 с.

Штейн А. История испанской литературы. Москва: Едиториал УРСС, 2001. 608 с.

Піо Бароха-і-Нессі
Назарець В.М. (Рівне)



Бароха-і-Нессі Піо (1872–1956), іспанський прозаїк, представник так званого «покоління 1898 року». «У літературі я – реаліст і трохи романтик; у філософії – агностик, у політиці – індивідуаліст і ліберал. Тобто аполітичний, – писав Бароха – Таким я був у двадцять років, таким залишився і в сімдесят». Бароха народився 28 грудня 1872 р. в м. Сан-Себастьян, столиці баскської провінції

Гіпускоа, в родині басків. Невдовзі його родина перебралась у Мадрид. Після закінчення Мадридського університету Бароха два роки працював сільським лікарем в Сестоні (провінція Гіпускоа). Деякий час тримав свою пекарню у Мадриді, допоки не захопився журналістикою.

З початком XX ст. Бароха брав активну участь у політичному житті іспанського суспільства, двічі балотувався від республіканської партії в парламент, але обидва рази не пройшов. У перші дні громадянської війни був заарештований франкістами, а після звільнення, побоюючись нового арешту, емігрував у 1936 р. у Францію. У 1940 р. Бароха повернувся в Іспанію і відтоді вів усамітнений спосіб життя, намагаючись не втручатись у політику. Помер письменник у Мадриді 30 жовтня 1956 р.

Літературний дебют Барохи припав на середину 90-х рр. Виконуючи свої лікарські обов'язки, він багато мандрував баскськими шляхами і саме під час цих мандрів у нього виник задум написати про «свою» країну, про її природу та людей. Так з'явився перший твір Барохи – збірка оповідань «Сумні долі» (1895).

Свій величезний творчий спадок (близько 100 романів, есеїстика, публіцистика й автобіографічна проза) сам письменник поділив на три періоди. Найбільш глибоким та змістовним критика вважає перший період творчості, що його сам Бароха означив періодом «бурі та натиску» (1900–1914): роман «Пригоди, винаходи та містифікації Сильвестра Парадокса» (1901), романні трилогії «Земля басків» (1900–

1909), «Фантастичне життя» (1901 – 1906), «Боротьба за існування» (1904), романи «Мандрівниця» (1908), «Місто туманів» (1909), «Або Цезар, або ніхто» (1910), «Дерево пізнання» (1911), «Такий вже наш світ» (1912) та ін.

Першим романом із десяти трилогій, об'єднаних спільною назвою «Земля басків», став твір «Салакаїн Відважний» (1909), який за узвичаєною критиками класифікацією відносять до так званого «роману дії» (на відміну від «романів –розмов»). Цікавою є історія його публікації: закінчивши у 1908 р. «Салакаїна», Бароха відіслав рукопис у барселонське видавництво «Каса Доменеч», але відповіді не дочекався. І лише через рік, завітавши у Барселону по дорозі з Італії, письменник дізнався, що його книга була опублікована і відразу ж «завоювала» Іспанію.

Головний герой твору – злидар Мартін Салакаїн, такий собі іспанський Одісей із власної волі, «крокує життям, не надаючи великого значення суспільним рангам і категоріям». Надзвичайно енергійний від природи, Мартін ніде надовго не затримується – ні в торговців-контрабандистів, ні в таборі карлистів, ні в стані лібералів. Девізом його сповненого пригод життя є слова: «Ніякого спокою, нічого непорушного». Героеві завжди дивовижно щастить у всьому: в торгівлі і в грі, в коханні і збройних сутичках. Але «спрага життя та волі» врешті-решт вичерпується, і у фіналі твору герой гине від кулі. Цікавою видається думка самого письменника з приводу історичної основи роману, висловлена ним у лекції, яку він прочитав у 1921 р. у Сорбонні: «Головний герой – вигаданий... Історичні ж деталі взяті не з книг, а переписані з живого голосу. Про деякі з них я почув від мого батька, який воював на боці лібералів як доброволець, про інших – від його приятелів. Типи, пейзажі та звичаї я насправді спостерігав під час моїх мандрів Країною басків». Роман «Салакаїн Відважний» Бароха вважав одним із найкращих і вивершених своїх творів.

У прозі Бароха робив акцент не на характерах зображуваних людей, а на конфлікті їхніх ідеологічних позицій. Художнім орієнтиром для письменника слугували герої-«ідеологи» Ф. Достоевського, характери яких, проте, у Барохи не були настільки глибоко психологічно розроблені, як у російського письменника. У Достоевського йому найбільше

імпонувала концепція «поліфонічного роману», передусім ідеологічна рівновага автора та його персонажів, невтручання автора у конфлікт ідеологічних позицій його героїв з метою компрометації або, навпаки, схвалення однієї з них. Бароха створив зразки деперсоналізованої, інтелектуальної прози, художній метод якої близький до натуралізму. Головним об'єктом зображення в його романах є сучасна іспанська соціально-політична дійсність, яку Бароха змальовує в доволі непривабливому, критичному світлі. Ідейне підґрунтя романів письменника складають філософські ідеї І. Канта, А. Шопенгауера, Ф. Ніцше. У філософії останнього Баросі імпонували ідеї бунту, сильної особистості. Іспанський критик Педро Салінас як основну рису головних героїв Барохи назвав прагнення до анархічного бунту проти життя, сенс і значення якого вони й самі не розуміють. Під впливом ідей Ніцше Бароха художньо втілював у своїх романах концепцію так званого «активізму», який акцентував увагу на ролі активної особистості та її вирішальному значенні для життя суспільства.

Для другого періоду (між двома світовими війнами) творчості Барохи, який він характеризував як «певне блукання ідеями», характерні загострення песимізму, розчарування в політичних і моральних ідеалах доби: романні трилогії «Агонія нашого часу» (1926), «Темна гущавина» (1931–1932), романи «Вечори в Буен-Ретіро» (1934), «Монлеонський священник» (1936).

Особливої популярності набув роман «Вечори в Буен-Ретіро» (1934), який став першим твором трилогії під спільною назвою «Втрачена молодість». Оскільки типовий барохівський герой-одинак тут відсутній, то більшість критиків притримуються думки, що у «Вечорах...» діє «колективний герой», «типово узагальнений як певний конгломерат співучасників підготовки національного краху Іспанії. Різноманітні герої об'єднані не якоюсь спільною ідеєю чи історичною метою – їх у них немає, – а всезагальним непоборним прагненням до особистих благ» (Г. Степанов). Роман «Вечори в Буен-Ретіро» став надзвичайно цікавим документом двох важливих епох іспанської історії: епохи національної катастрофи 1898 року і трагічних 1936–1939 років.

В останній період творчості письменника, починаючи з

кінця 30-х рр., його романи втрачають свою колишню критичну гостроту, Бароха розчаровується в ідеях активізму і шукає компромісу з життям і епохою: романи «Сюзанна» (1938), «Лаура, або Самотність без кінця» (1939), «Готель «Лебідь» (1946), «Мандрівний співак» (1950). У 1944–1949 рр. Бароха опублікував свої 7-томні мемуари «З останнього повороту дороги».

Переживши трагедію братовбивчої війни і ставши свідком встановлення «нового порядку», якого він не прийняв і який не прийняв його, 83-літній Бароха помер у 1956 р.

Запитання і завдання

Як політична діяльність Барохи була відображена у його художній творчості?

Простежте еволюцію тематики художніх творів Барохи.

Охарактеризуйте проблематику роману Барохи «Салакаїн Відважний».

Проаналізуйте основні мотиви другого періоду творчості Барохи.

Література

Назарець В. Бароха–і–Нессі. *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник*. У 2-х т. Т.1 Тернопіль, «Навчальна книга–Богдан», 2005. С.103–104.

Тертерян И. Испытание историей: Очерки испанской литературы XX века. Москва: Наука. 1973. С. 218–257.

Антоніо Мачадо

Назарець В.М. (Рівне)



Мачадо Антоніо (1875–1939), один з найвизначніших іспанських поетів XX ст. За словами іспанського літературознавця Хуана де Діос Луке Дурана, «Мачадо, можливо, найулюбленіший іспанський поет усіх епох, не має ні попередників ні послідовників. Його поезія, інтимна та своєрідна, має глибоко іспанське коріння, і жодна інша поезія не втілює суть іспанського та Іспанії так, як мачадівська».

Мачадо народився 26 липня 1875 р. в м. Севілья, на батьківщині знаменитого Веласкеса та найвідомішого іспанського поета XIX ст. Густаво Адольфо Беккера, мистецтвом яких Мачадо захоплювався з дитячих років. Відомою була й родина, в якій народився майбутній поет. Його батько був добре знаним іспанським фольклористом, а дід – вченим-медиком. Вони обидва належали до так званих «краузістів» – мадридських професорів, що протиставили себе католицькій схоластичній науці.

В 1883 р. родина переїхала в Мадрид. Освіту Мачадо отримав у «краузістському» Вільному інституті просвіти, де зблизився з поетами-модерністами і письменниками-філософами «покоління 1898 року».

З 1898 р. деякий час Мачадо перебуває в Парижі, де служить віце-консулом Гватемали. В 1907–1912 рр. Мачадо викладає французьку мову в провінційному іспанському м. Сорія, де зустрів свою майбутню дружину Леонор. Взимку 1911 р. він штудіює у Парижі французьку філологію. З 1912 р., після смерті від запалення легень дружини Леонор і до 1919 р. живе в андалузькому м. Баесі, з 1919 – в м. Сеговія, поблизу Мадріда. В 1927 р. його обирають в Іспанську Академію, а в 1931 р. він переїжджає в Мадрид, де в 1932 р. отримує звання професора. В Мадриді він зустрічає й початок громадянської війни, підтримуючи у своїх віршах та публіцистиці ідеї республіканців. Після поразки республіки. Мачадо залишає країну, але сили його були остаточно підірвані і 22 лютого 1939 р. він помирає в прикордонному французькому містечку Кольюр. Незадовго до смерті він сказав слова, які виявились пророчими: «Я впевнений, що чужина стане для мене смертю».

Перші вірші Мачадо побачили світ в 1901 р. В 1903 р. з'явилася його перша віршована збірка «На самотинні», що в 1907 р. в дещо розширеному вигляді була перевидана під назвою «Самотність, галереї та інші вірші». Рання поезія Мачадо перебуває під впливом французьких символістів і модерністської поезії Рубена Даріо. Ліричний герой збірки – «сумний і бідний філософ», «п'яний меланхолік, сновида-гітарист», стилізований під класичний образ «проклятого поета» з французької символістської поезії. Провідні мотиви збірки – «непрожита молодість», даремно витрачена юнацька

палкість і чистота, дорога, як символ часу, що невблаганно скорочує людське життя тощо. Вірші збірки сповнені почуттями та настроями, породженими не враженнями від зовнішньої реальності, а поетичними блуканнями «галереями душі», її снами. Надзвичайним багатством і складністю характеризується модерністська віршова техніка збірки. Але вже в другій своїй поетичній збірці «Поля Кастілії» (1912) Мачадо майже повністю відмовляється від модерністських уподобань своєї ранньої поезії і намагається максимально наблизити стиль своїх віршів до зразків народної пісенної лірики. Це позначається й на тематиці віршів збірки. В центрі зображення повсякденне сільське життя, важка праця селян, що в поті чола оброблюють землю. Наскрізними темами збірки є також тема історичної пам'яті і тема двох Іспаній – Іспанії «трудолюбів-селян» та Іспанії «ситих експлуататорів». До кращих віршів збірки відносяться твори «Землями Іспанії», «Береги Дуеро», «На березі Дуеро», «Поля Сорії», в яких поет розмірковує про долю Іспанії, про її минуле і теперішнє:

Вже є іспанець, що бажає
життя, і жити починає!
Одна Іспанія вмирає,
а інша – тихо позіхає
Малий іспанцю мій коханий,
хай Бог тебе оборонить.
Одна із двох отих Іспаній
гаряче серце зледенить.
(переклад О. Курченко)

Значна частина віршів збірки присвячена пам'яті дружини поета – Леонор Іскієрдо Куевас, дочки власниці пансіону, в якому Мачадо жив у Сорії. Вони одружилися в 1909 р., але три роки по тому Леонор померла від сухот. Любов Мачадо до неї вражає зворушливою простотою і бурхливою ніжністю. Поет писав: «Я ніколи не був залицяльником, і мені відразлива всіляка порнографія. Я обожнював мою жінку і не збираюся одружуватися вдруге». Поет переживав глибоку душевну кризу, єдиною розрадою стали заняття поезією. У своєму листі до Х.Р. Хіменеса того ж року Мачадо пише: «Після втрати дружини, я хотів застрелитися. Успіх моєї книги врятував мене, і не через марнославство – бачить Бог! – а тому, що я подумав –

коли є в мені якась корисна сила, я не маю права знищити її. Тепер я хочу працювати смиренно, це так, але ефективно, правдиво. Треба захищати Іспанію, виринаючи з мертвого моря, від інертної і гнітючої Іспанії, яка погрожує затопити все»:

Господь забрав у мене те, що я найбільш кохав.
Тож слухай, Боже, як в мені волає горе.
Мою, Всесильний, волю ти своєю подолав.
Моє самотнє серце знову йде до моря.

Надія світлая казала:
побачитесь, коли чекаєш.
А безнадія промовляла:
Вона лиш біль тобі несе.
Живи, зболіле моє серце...
Земля поглинула не все.
(переклад О. Курченко)

Центральне місце в збірці займає поема «Землі Альваргонсалеса», в якій розповідається про страшну владу землі над душами людей: двоє селян-братів заради землі, що дістанеться їму спадок, вбивають свого батька. Трагедія окремої сім'ї символічно уособлює трагедію усієї Іспанії, країни, де смерть людини сприймається не як втрата, а як засіб для отримання додаткових прибутків.

Збірка «Поля Кастілії» зробила ім'я Мачадо знаменитим. Її логічним продовженням стала наступна збірка «Нові пісні» (1924), насичена народним духом і написана у формі наслідування зразків фольклорної лірики. Про вірші, які увійшли до збірки, сам Мачадо писав: «Багато з них присвячено почуттю громадянського обов'язку; інші – простому відчуттю Природи, яке в мені безкінечно переважає любов до мистецтва». Частина віршів збірки присвячена пам'яті померлої Леонор, красі рідного краю, духовному багатству її мешканців. Мачадо намагається дивитися на життя очима народу і говорити його мовою. Окремий розділ збірки, що має назву «Прислів'я і пісні», складається з чотиривіршів-сентенцій, які автор називає прислів'ями.

В 1931–1933 рр. Мачадо видає збірки філософської лірики «Апокрифічний пісенник». До збірки увійшли цикли «Пісні до Гіомар» та «Інші пісні до Гіомар», які критика відносить до

вершин любовної лірики поета. Гіомар – таємнича коханка Мачадо, з якою він познайомився близько 1927 р. і з якою час від часу потайки (вона була одружена) зустрічався. Власне «філософську частину» віршів збірки представляють твори, приписані Мачадо двом уявним філософам і поетам – Абелю Мартіну та його учню Хуану де Майрена. В збірці звучать мотиви екзистенціалістської філософії, інтерпретовані через три наскрізні теми життя–кохання–смерті. Важливе місце в книзі посідають й питання поетичної творчості. Мачадо розглядає поезію в різних її аспектах – у її походженні, історії, поетиці, зв'язках із сучасністю. На початку століття Мачадо писав: «поезія є виразом часу». Тепер він гадає інакше: «поезія є діалогом людини зі своїм часом». За словами поета, «головна проблема ліричного висловлювання полягає у тому, аби воно існувало не лише для поета, але й для інших людей». Тим самим поезія в його очах перестає бути субстанцією часу як такого; вона стає формою спілкування конкретної людини з конкретним часом, або, іншими словами, діалогом поета з сучасниками.

Останні поетичні твори Мачадо, частина з яких увійшла до збірки «Війна» (1937), написані під час громадянської війни, мали яскраво виражену політичну спрямованість і симпатизували ідеям захисту республіки. Поет засуджує франкістів, що намагаються ствердити фашистський режим у його країні, співчуває нещастю своєї батьківщини, з біллю в серці пише про трагічну загибель Федеріко Гарсії Лорки тощо. Оцінюючи значення творчості Мачадо, Хуан де Діос Луке Дуран зазначав, що «його глибоко особиста поезія чесно та рішуче протистоїть історично та географічно ворожому світу. Мачадо – великий поет самотності XX століття. Причиною його самотності є не уникання соціального компромісу з Іспанією, в якій йому випало жити, і не інтелектуальна самозакоханість, така поширена серед елітних поетів, які ставлять себе і свою творчість вище простого люду. Іспанію, в якій він жив, – розшматовану соціальною несправедливістю та ідеологічними конфліктами – він любив, давав ключі для її розуміння, оспівував і ганьбив у своїх віршах. Мачадо, спадкоємець поетів іспанського відродження XIX століття, думав, як і багато інших, що сумлінна праця письменника і поета та інтелектуала взагалі

врешті-решт допоможе створити Іспанію, вільну від пороків та нещасть, свідком яких йому довелося бути. Мачадо став свого роду проповідником, послідовним до самої смерті і вірним собі у захисті свободи та суспільного прогресу, не поступаючись власною незалежністю письменника і громадянина». У одній із своїх поезій Мачадо писав:

Я ніколи не прагнув до слави,
ні до того, щоб віршові вправи
пам'ятались мої і жили;
я люблю невагомі світи
моїх мрій висоти й красоти,
щоб як бульбашки мильні були.
Я люблю милуватись: літають –
в них кармін і квітки мерехтять –
у блакиті небесній тремтять
і раптово назавжди зникають.
(переклад О. Курченко)

Українською мовою окремі вірші Мачадо переклали Д. Павличко, Г. Кочур, С. Борщевський, Г. Чубай, Г. Козаченко, Г. Латник, І. Качуровський, О. Курченко та ін.

Запитання і завдання

Проаналізуйте вислів Мачадо: «Я гадаю, що першоелементом поезії є не слово в його звучанні, не колір, не лінія і не сукупність відчуттів, а глибокий сполох душі... Я думаю, що людина здатна вловити окремі слова свого внутрішнього монологу, відокремивши живий голос від байдужого відлуння; що вона може також, вдивляючись в глибини свого «я», розрізняти ідеї серця і почуттів». Поясніть, як в цих словах поета відображені особливості його ідейного та естетичного світогляду.

Простежте художню еволюцію лірики Мачадо.

Що, на вашу думку, означає вислів Мачадо «поезія є діалогом людини зі своїм часом»? Чи є таким «діалогом» поезія Мачадо? Обґрунтуйте свою думку прикладами творів поета.

Що, на вашу думку, спонукало Мачадо звернутися до прийомів рольової або лірики «масок» в збірці «Апокрифічний пісенник»?

Література

Гинько В. Антонио Мачадо: Библиографический указатель. Москва: Книга, 1979. 109 с.

Григорьев В. Антонио Мачадо. Москва: Высшая школа, 1971. 96 с.

Дуран Х. Антоніо Мачадо: сумна і разом з тим прекрасна хвилина для роздумів про власне місце у житті. *Мачадо А. Вибрані поезії*. Київ: Компас, 2000. С. 4–11.

Жердинівська М. Поезія Антоніо Мачадо. *Всесвіт*. 1975. № 9.

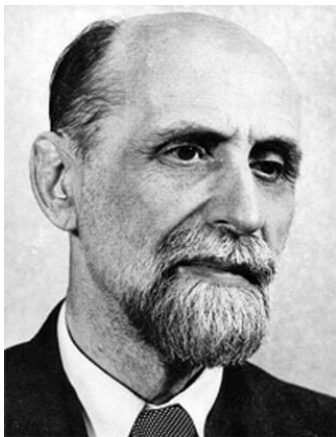
Латник Г. «Не кличте – повернутись я не можу». *Всесвіт*. 2002. № 5–6.

Миролюбова А. Антонио Мачадо – человек, философ, поэт. *Мачадо А. Полное собрание стихотворений*. Санкт–Петербург: Наука, 2007. С. 511–649.

Тертерян И. Испытание историей: Очерки испанской литературы XX века. Москва: Наука, 1973. 526 с.

Хуан Рамон Хіменес

Назарець В.М. (Рівне)



Хіменес Хуан Рамон (1881–1958), один з найбільших поетів Іспанії XX ст, лауреат Нобелівської премії з літератури 1956 р. За майже півстолітню творчу діяльність він опублікував понад двадцять віршових збірок, велику кількість прозаїчних творів та літературно-критичних праць. Працю над віршами він називав «творчістю у розвитку», оскільки багато своїх творів перероблював та удосконалював десятки разів. Поетична творчість Хіменеса була тісно пов'язана з художніми пошуками «покоління 1898 року», продовжувала їх і стала новим етапом у розвитку модерністської поезії Іспанії. Специфіку власного творчого методу сам Хіменес визначав так: «Я створюю свій світ всередині себе». До витоків власної творчості він відносив романсеро, творчий спадок Л. де Гонґори-і-Арготе, Г.А. Беккера. Іншим джерелом творчості була для нього модерністська поезія – Р. Даріо, французькі й іспанські

модерністи. Хіменес виступив й одним з творців нової – постромантичної – мови іспанської поезії, яка поєднала опосередкований «модернізм» Р. Даріо, досвід французького «Парнасу», імпресіонізму та традиції іспанського пісенного фольклору. Ідея Краси, яка «врятує» світ, залучаючи тимчасове і тлінне до вічності, – центральна тема творчості та поетичної філософії Хіменеса. Іспанський письменник Торренте Баллестер писав: «Поезія Хуана Рамона створена, щоб сприйматися, як предмет краси, але не служить тому, щоб людина, якій бракує хвилюючих слів, могла висловити через неї свою любов, свій ентузіазм і свою ностальгію. А адже це є безумовним призначенням великої поезії і мірою її величі».

Хіменес народився 23 грудня 1881 р. в м. Могері (Андалузія) в родині банкіра. З 1891 р. вчився в єзуїтському коледжі м. Кадіс, а після його закінчення в 1896 р. поступив на юридичний факультет Севільського університету. В 1900 р., недовчившись, він залишає університет і переїжджає до Мадриду, де займається журналістикою. Паралельно з 1901 р. відвідує лекції у Вільному педагогічному інституті, налагоджує постійні контакти з поетами-модерністами, сам пише вірші. Потрясіння від раптової смерті батька викликає у нього важку форму неврозу, від якого він змушений був лікуватися у санаторії неподалів від Мадриду, після чого з 1905 до 1912 р. живе у Могері. В 1912 р. Хіменес знову їде в Мадрид, де оселяється в студентській резиденції, центрі гуманітарної культури столиці і де знайомиться із своєю майбутньою дружиною, американкою Зенобією Кампрубі.

На 1900–1915 рр. припадає перший, «модерністський період» поетичної творчості Хіменеса. Ще під час навчання в Севільському університеті він написав свої перші вірші, які розмістив в кількох мадридських журналах і на які звернув увагу і підтримав найвизначніший поет іспаномовного світу, нікарагуанець Рубен Даріо, який зауважив: «Спроможний стати темним і складним, він чистий і майже наївний. В цих чудових і глибоких віршах ті ж образи і такий же смуток, що й в народних піснях ... Народився той, кому сповіщено висловити благородно і стримано ту потаємну тугу, що несеш ти в своєму серці, Андалузія».

В 1900 р. з'являються й дві перші поетичні збірки Хіменеса «Латаття» і «Фіалкові душі». В 1902 р. з'являється збірка «Вірші», а в 1902–1903 рр. під час лікування в санаторії під Мадридом Хіменес пише вірші, що увійшли до збірки «Сумні мелодії», яку А. Мачадо назвав «чудовою книгою нездійсненого життя». У відгуку на збірку А. Мачадо писав: «Читаючи прекрасну книгу Хуана Рамона Хіменеса, яку він назвав «Сумні мелодії», я гадаю – головне чарівність цих віршів, яка засвідчує себе в тому, що вони зовсім не сумні; уявіть собі, дорогі читачі, низку осінніх пейзажів, навіть в годину полуденного сонця, заглибленого в присмеркову розпливчастість, нічний сад, населений білими примарами і нечіткими образами, що виникають в далечині спогадів. Легкий дрімотий серпанок огортає мрії, а подих весни, потаємної і вічної, надає їм життя... І все ж щось сумне і болісне виявляє себе в цій книзі. Трепетна чутливість, мабуть, стомила душу, не встигнувши її розбудити... Це книга про життя, яке поет не прожив і яке втілив в свої улюблені форми та ритми. Мабуть, ось так він хотів би жити».

Мотиви смутку, розчарування, песимізму у поєднанні з вишуканим звукописом і витонченими картинами андалузської природи звучать і в двох наступних збірках «Далекі сади» (1903–1904) та «Пасторалі» (1903–1905). Надзвичайно плідним був могогерський етап життя Хіменеса, в який він написав понад десять поетичних збірок: «Зелене листя» (1906), «Весняні балади» (1907), «Дзвінка самотність» (1908), «Вірші ворожби та болю» (1909), «Селянські вірші» (1910–1911), «Меланхолія» (1912) та ін. Вірші збірок відрізняються надзвичайною розмаїтістю віршованих розмірів та строфічних форм, широкою тематичною палітрою, в якій домінують природні образи, автобіографічні мотиви спогадів про дитинство та перше кохання, філософські роздуми про сенс людського життя. В цілому, модерністський художній стиль Хіменеса першого періоду творчості поєднує в собі романтичні традиції іспанської поезії з символізмом та імпресіонізмом французької поезії рубежа століть та віршів Рубена Даріо. Важливою прикметою поетичного стилю Хіменеса першого і подальшого періодів творчості є й акцентована евфонічна милозвучність його творів: «музика слів, вірша та ідей», за висловом А. Прата,

– «музичність переважно внутрішня, а не зовнішня» – поєднувалась в поезії Хіменеса з імпресіоністичною пристрасстю до поетичної кольористики.

Завершальними творами першого періоду творчості стали збірки «Лабіринт» (1913), вірші якої адресовані семи жінкам, що в них колись був закоханий поет, «Літо» (1915), збірка романтичних любовних віршів, присвячених Зенобії Кампубі, і «поема в прозі» «Платеро і я» (1914–1916), в якій у формі ліричної розповіді з філософським підтекстом змальовані стосунки поета і його улюбленого сріблястого ослика на ім'я Платеро. Водночас, це й поетична розповідь про рідний край, про простих людей та буденні події маленького містечка Андалузії. Ця книга не тільки принесла Хіменесу літературну славу, але не втратила своєї популярності в Іспанії й по сьогоднішній день.

В 1916 р. Хіменес відвідав Америку, аби заручитись у Нью-Йорку згодою батька Зенобії на одруження із його донькою. Після повернення з Америки разом із дружиною живе у Мадриді, керує кількома літературними журналами, підтримує молодих поетів. В 1936 р., після початку громадянської війни, залишає Іспанію і, погодившись на пропозицію республіканського уряду, в ранзі почесного атташе з питань культури їде в США, де з 1939 р., після перемоги франкістів залишається на постійне проживання.

Другий період творчості Хіменеса (1916–1936) насамперед ознаменований зближенням його художнього стилю з поетикою фольклорної андалузської поезії. Модернізм Хіменеса цього часу стає більш стриманим, уникає декларативних крайнощів і естетичного експериментаторства; мова і образи віршів стають більш чіткими, лаконічними і точними, водночас не втрачаючи своєї ліричності і філософічності: збірки «Духовні сонети» (1917), «Щоденник поета і моря» (1917), «Вічні миттєвості» (1918), «Камінь і небо» (1919), «Краса» (1923), «Поезія» (1923) та ін. Сам Хіменес трансформацію художніх принципів цього періоду визначав як пошуки «істинної поетичної сутності». Хіменес писав: «Не потрібно шукати нові шляхи, йти вперед, а заглиблюватися, постійно поглиблювати власне «я». У поезії слід максимально уникати опису зовнішнього світу, почуттів, взагалі описовості; натомість

прагнути до максимально простого, безпосереднього і, бажано, найбільш влучного вислову думки». Як зауважує З. Плавскін, «прозора ясність, природність дійсно увійшли в поезію Хіменеса з кінця другого десятиліття. Його вірші стають лаконічними, афористичними; поет майже повністю відмовляється від точної рими, улюбленими формами, в якій постають його поезії, тепер є народний пісенний вірш, традиційні розміри класичної іспанської поезії. Водночас, пошуки «істинної поетичної сутності» ажніяк не обмежуються лише формою. «Заглиблюватися» означає для поета «пояснити»; еволюція поезії Хіменеса від спостереження до з'ясування суті і є сенсом художніх новацій його творчості».

В перші роки еміграції Хіменес з дружиною живуть на Кубі, а з 1939 р. в США, де поет читає лекції в університетах, з 1951 р. – в Пуерто-Ріко, де Хіменесом опікується столичний університет м. Сан-Хосе. Останній період творчості Хіменеса (кінець 30-х – 50-ті роки) відкривають вірші, зібрані у збірці «Усі пори року» (1946), одній з найкращих у поетичному спадку Хіменеса. Більшість віршів поета цього періоду у вигляді окремих циклів «На іншому березі», «Полудневий пагорб», «Річки, що спливають» та ін. були опубліковані в «Третій поетичній антології» (1957) Хіменеса. 1949 р. виходить збірка «Звір із глибини душі» – духовна автобіографія і заповіт поета. Характеризуючи поетичні збірки Хіменеса цього періоду Г.Д. Плаха писав: «їхній автор поставив перед собою важке завдання – втілити процес злиття людської свідомості з нескінченним потоком часу, розчинення людини в світобудові і одночасно – перетворення світу, часу і простору людиною і через людину».

Тисячі неопублікованих за життя Хіменеса віршів були видані посмертно в двох томах «Невиданих поетичних книг». В 1956 р., в рік смерті дружини, Хіменесу була присуджена Нобелівська премія «за ліричну поезію, зразок високого духу і художньої чистоти в іспанській поезії». Впродовж усього життя Хіменес опікувався творчістю молодих іспанських поетів. За свідченням Р. Альберті, «одного за одним відкривав Хіменес молодих поетів, безпомилково визначаючи найбільш істотні риси їхньої поетичної обдарованості. Любов і авторитет, які Хуан Рамон здобув собі є безпрецедентними для історії

іспанської літератури. Він, як компас, за яким наша нова література торувала свій шлях і залучалась до нього, як до живого і невичерпного джерела поетичного натхнення».

В своїй поетичній творчості Хіменес часто використовував образи річки та моря. В іспанській поезії, починаючи з XV ст. ці образи стали символами: річка – це життя, море – це смерть. Останній цикл віршів Хіменеса отримав символічну назву: «Річки, що спливають» (1951–1953).

Помер Хіменес 29 травня 1958 р. в м. Сан-Хуан (Пуерто-Ріко).

Українською мовою окремі вірші Хіменеса перекладали В. Бургардт, І. Качуровський, Б. Бойчук, М. Литвинець, П. Марусик та ін.

Запитання і завдання

В чому полягає внесок Хіменеса у розвиток іспанської поезії XX ст.?

На які поетичні традиції спирався Хіменес у своїй творчості і які новаторські риси вніс до неї?

Простежте художню еволюцію поетичного стилю Хіменеса.

Охарактеризуйте головні мотиви «поєми в прозі» Хіменеса «Платеро і я».

Прокоментуйте характеристику творчості Хіменеса іспанським письменником Торренте Баллестером, який писав: «Поезія Хуана Рамона створена, щоб сприйматися, як предмет краси, але не служить тому, щоб людина, якій бракує хвилюючих слів, могла висловити через неї свою любов, свій ентузіазм і свою ностальгію. А адже це є безумовним призначенням великої поезії і мірою її величі».

Література

Авангард в культурі XX века (1900 – 1930 гг.): Теория. История. Поэтика: В 2-х кн. Кн. 2. Москва: ИМЛИ РАН, 2010. 704 с.

Горбунов А. Поэтические голоса столетия. 1871–1971. Москва: Книга, 1978. 304 с.

Диас-Плаха Г. Слово о Хуане Рамоне Хименесе. *Иностранная литература*. 1977. № 9.

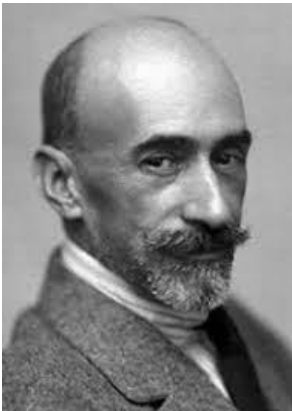
Лауреати нобелівської премії. 1901 – 2001. Київ,: ДІА, 2001. 768 с.

Плавский З. Испанская литература XIX-XX веков. Москва: Высшая школа. 1982. 247 с.

Рахманалиев Р. Писатели мира — лауреаты Нобелевской премии. Фрунзе: Мектеп, 1990. 255 с.

Штейн А. История испанской литературы. Москва: Едиториал УРСС, 2001. 608 с.

Хасіно Бенавенте
Назарець В.М. (Рівне)



Бенавенте-і-Мартінес Хасінто (1866 – 1954), визначний іспанський драматург, лауреат Нобелівської премії 1922 р.

Бенавенте народився 12 серпня 1866 р. в Мадриді у родині відомого лікаря-педіатра. У 1882 р. майбутній письменник вступив на юридичний факультет Мадридського університету, але у 1885 р., недовчившись, залишив його і присвятив себе літературі. На межі століть його ім'я асоціювалося з представниками «покоління 1898 року» – групою патріотично налаштованих інтелектуалів, що виступали за «європеїзацію» Іспанії. З 1899 р. Бенавенте, на той час уже відомий драматург, очолив журнал «Літературне життя», де переважно публікувалися представники «покоління 1898 року». З початком 1900-х рр. Бенавенте став одним із провідних літературних критиків Іспанії, а в 1920 р. – головним режисером національного театру Іспанії «Еспаньол». У тому ж році він висунув свою кандидатуру у парламент, але програв вибори.

У 1922 р. Бенавенте присудили Нобелівську премію «за неперевершену майстерність, з якою він продовжив славетні традиції іспанської драми». Пер Хальстрем, представник Шведської академії, відзначив у своїй промові, що «Бенавенте дивиться на світ напрочуд гострим і проникливим поглядом, а побачане вимірює і зважує чуйним і гнучким інтелектом. Його головна мета полягає у тому, щоб відтворити багатство і повноту життя, показати гру характерів і боротьбу пристрастей

з максимальною правдивістю».

Одночасно Бенавенте був нагороджений престижною іспанською літературною премією – Великим хрестом Альфонсо Мудрого і удостоєний звання почесного громадянина Мадрида. На початку громадянської війни Бенавенте підтримував республіканців, але пізніше прийняв режим Франко. До кінця життя Бенавенте був у пошані як драматург, а його п'єси з успіхом ставились у багатьох театрах країни. Помер Бенавенте внаслідок інфаркту 14 липня 1954 р. у Мадриді.

У творчому спадку Бенавенте 172 п'єси. Як драматурга його суттєво не зацікавила естетика і художні пошуки популярної тоді так званої «нової драми». Бенавенте залишився прибічником реалістичного методу, в дусі якого продовжував розробляти кращі надбання та традиції іспанської драматургії XIX ст.

Літературний дебют Бенавенте припав на 1892 р., коли вийшла друком книжка «Фантастичний театр», яка увібрала до себе вісім невеличких замальовок, навіяних сновидіннями та фантазіями.

У 1893 р. побачили світ поетична збірка «Вірші» і книжка прози «Листи від жінок», присвячена дослідженню поведінки та психології жінок.

Перша п'єса Бенавенте «Чуже гніздо» (1894) була невдалою, але вже друга п'єса «Відомі люди» (1896), що містила у собі критику аристократичних кіл, зробила його ім'я відомим.

Основу драматургії Бенавенте складають сатиричні замальовки моралі та звичаїв різних соціальних прошарків сучасного іспанського суспільства. Авторська позиція – це позиція інтелектуального, іронічного і почасти цинічного скептика, збагаченого великим життєвим досвідом. Дуже різноманітна жанрова палітра драматургії Бенавенте: комедії, сільські драми, трагедії, водевілі, лібрето для оперет, п'єси для дітей, казки і драматичні сценки в стилі східного театру. В побудові п'єс Бенавенте інтрига не відіграє суттєвої ролі. Автор зосереджується на змалюванні психології людських характерів, на промовистих соціальних натяках, дошкульній іронії та сатирі.

Більшу частину ранніх п'єс Бенавенте присвячено критиці

різноманітних моральних вад та посадових зловживань аристократичних кіл та владної верхівки Іспанії: «Чуже гніздо», «Відомі люди», «Пожива диких звірів» (1898), «Губернаторша» (1901), «Осінні троянди» (1905), «Принцеса Бебе» (1906) та ін. В інших п'єсах іронічно прокоментовано декадентські крайнощі іспанських модерністів («Суботня ніч», 1903), проблеми життя іспанського села («Пані господарка», 1908; «Нещасна», 1913), морально-етичні конфлікти («Зловмисники добра», 1905; «Зло, яке нам роблять», 1917).

Однією з найкращих п'єс ранньої драматургії Бенаvente є комедія «Гра інтересів» (1907), в якій у дусі італійської комедії дель арте драматург змалював інтриги кмітливого пройдисвіта – слуги Кріспіна (в його амплуа Бенаvente сам неодноразово виступав на сцені), котрий допомагає своєму господареві Леандро домогтися прихильності багатой жінки. Події п'єси розгортаються в якійсь уявній країні на початку XVII століття. У маленьке провінційне містечко прибувають Леандро і його слуга Кріспін. Хоча вони пристойно одягнені, за душею у них немає ні гроша; до того ж вони переховуються від численних кредиторів. Ледве влаштувавшись в місті, Кріспін починає плести інтригу, яка повинна відразу вирішити всі їхні проблеми: з цією метою він вирішує закохати в Леандро Сільвію, дочку місцевого багатія Полішинеля, і за допомогою шлюбу двох молодих людей розбагатіти. Зрештою йому це вдається, і Полішинель змушений погодитись на шлюб Леандро і Сільвії, які за цей час встигли щиро покохати одне одного.

Важливе місце в структурі п'єси займає пролог, в якому підкреслено фарсову природу комедії, а також зроблено акцент на штучності, «зробленості», ляльковості персонажів, що «не схожі на справжніх чоловіків і жінок», тобто не наділені внутрішнім світом і не спроможні до духовних змін. Вибір ляльок в ролі дійових осіб немовби заперечує можливість співчуття з боку автора або глядача до персонажів комедії. У «Грі інтересів» знаходить відображення одна з центральних тенденцій нового мистецтва: тенденція до трансформації творчої особистості автора, який перестає бути центром твору, джерелом думок і емоцій. Місце емоційно насиченої дії в XX столітті займає гра, в яку драматург прагне втягнути глядача,

не торкаючись фундаментальних основ його існування, посилюючи його відсторонено-іронічне ставлення до дійсності. Бенавенте з самого початку орієнтує глядача на те, що його п'єса є не імітацією життя, а лише грою в неї.

Серед інших творів Бенавенте увагу привертають п'єси «Нещасна» (1913) та «Місто безтурботне, місто веселе» (1916).

«Нещасна» – сімейна драма з селянського життя. Селянка Раймунда вдруге виходить заміж за молодого Естебана, якого кохає і у шлюбі з яким почувається щасливою. Єдиною перешкодою у їхніх стосунках є донька Раймунди від першого шлюбу – Акасія, яка нібито недолюблює свого вітчима, але насправді закохана у нього. Естебан також відчуває пристрасть до Акасії, яка, зрештою штовхає його на злочин. Напередодні весілля Акасії він вбиває її нареченого Фаустино, а у фіналі п'єси й свою дружину Раймунду. Її загибель водночас унеможлиблює й подальші стосунки закоханих Акасії та Естебана. Перед глядачем на сцені поставали, фактично, дві п'єси: трагедія пристрасті, якій не спроможна протистояти людина, і психологічний детектив, в якому розслідування Раймундою причин загибелі Фаустино переростає в поглиблений душевний аналіз мотивів, дій та вчинків головних персонажів, емоційних станів їхньої свідомості.

В соціальній комедії Бенавенте «Місто безтурботне, місто веселе» значною мірою виявили себе аполітизм і свідомо декларована «моральна нерозбірливість» драматурга. Висловлюючи у п'єсі власне ставлення до подій Першої світової війни, він захищає позицію Німеччини, при цьому не виступаючи проти Франції, вважаючи несправедливим той факт, що іспанські інтелектуали намагаються створити з війни магічну казку, в якій Добро зосереджено в Парижі, а Зло – в Берліні. В умовному «безтурботному і веселому» місті, яким править блазень на ім'я Кріспін Неймовірний, безпринципні фінансові ділки демагогічно експлуатують теми патріотизму, натомість торгують з обома сторонами військового конфлікту і продають власному уряду зіпсований порох. Зневірені мешканці міста піднімають повстання проти уряду, але й його Бенавенте тлумачить як недолугий виступ стихійного натовпу, прагнення якого до свободи все одно виявиться марним. «Це письменник бездушний, байдужий до криків голодних і скарг

страждених, до гніву тих, хто загрожує із своїх нетрів веселошам палаців», – відгукнувся про Бенавенте іспанський критик Мануель Буено. Подібну світоглядну позицію Бенавенте демонстрував й своєю соціальною поведінкою. Заарештований в перші дні Громадянської війни республіканцями за звинуваченням у національній зраді, а через тиждень звільнений «з поваги до його віку», а також з умовою вести прореспубліканську пропаганду, Бенавенте згодом з легкістю пристає до ідеологічного табору франкістів.

Драматургія Бенавенте в роки розквіту його таланту користувалася незмінною популярністю не лише на батьківщині, але й в усій Європі, а також в Сполучених Штатах Америки. У 1920 р англійський прозаїк Сторм Джеймсон порівнював Бенавенте з «найбільш славетними іспанськими драматургами». «Його комедіям притаманні дивовижна фантазія, поетична грація, технічна досконалість і інтелектуальна вишуканість», – писав Джеймсон. У 1929 р. в своїй книзі про сучасну іспанську літературу англійський критик Леслі Уоррен назвав Бенавенте «провідним іспанським драматургом», а в 1947 р американський літературознавець Гораціо Сміт зауважив, що твори Бенавенте «надають підстави вважати його одним з найвидатніших сучасних сатириків». «Значна частина створених ним персонажів переживуть його, – зауважував еквадорський письменник Луїс Харамільо в одній зі своїх статей в 1971 р, – тому що вони не примари або фантоми, а реальні люди, чоловіки і жінки, які відтворюють повсякденне життя. При цьому вони сповнені поезією, якою їх наділив Бенавенте завдячуючи своєму таємничому і містичному таланту».

У період правління режиму Франко Бенавенте писав переважно розважальні комедії: «Провина покладена на тебе» (1942), «Дон Хуан з'явився» (1952), «Шпилька в роті» (1953), навмисна аполітичність яких повинна була розважати театрального глядача, допомагаючи йому відволіктися від проблем повсякденності. Одна з найкращих повоєнних п'єс Бенавенте – морально-філософська драма «Панянка» (1945); остання з поставлених в театрі п'єс драматурга – «Червоний Капелюшок лякає вовка» (1953). Втім, пізня драматургія Бенавенте вже не була настільки популярною у глядачів та

театральних критиків. «Його п'єси не витримують ретельного аналізу, – писав в 1955 р. американський літературознавець Роберто Г. Санчес. – Водночас, Бенавенте досить розумний, щоб обдурити багатьох інтелектуалів». Іспанський критик Альфредо Маркери писав, що «театр Бенавенте позбавлений ідей і філософських спостережень», але разом з тим й зауважував, що «Бенавенте має багато спільного з Оскаром Вайлдом і Бернардом Шоу, перш за все їх споріднює іронія, гра слів ... завдяки яким думки персонажів звучать по-новому, оригінально».

Запитання і завдання

Охарактеризуйте ідейний та естетичний світогляд Бенавенте.

Окресліть тематичний діапазон драматургії Бенавенте.

Розкрийте специфіку проблематики комедії Бенавенте «Гра інтересів». В чому виявила себе підкреслено фарсова природа цієї комедії?

Поясніть ідейну спрямованість комедії Бенавенте «Місто безтурботне, місто веселе». Як вона пов'язана із загальним ідейним світоглядом драматурга?

Література

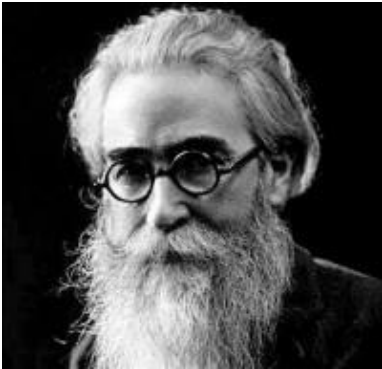
Красильников А. Произведения лауреатов Нобелевской премии по литературе на русском языке (1901–2010). История и биографические списки. Издательство МИНЦ «Нобелистика», 2011. 172 с.

Лауреаты Нобелевской премии. Энциклопедия: В 2 т. Москва: Прогресс, 1992. Т.1: А–Л. 781 с.

Назарець В. Бенавенте–і–Мартінес Хасінто. *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. У 2-х т. Т.1* Тернопіль, «Навчальна книга–Богдан», 2005. С. 123–124.

Рамон Марія дель Вальє-Інклан

Криворучко С. К. (Харків)



Рамон Марія дель Вальє-Інклан (1866 – 1936) є видатним іспанським письменником, у творах якого розкрилася концепція модернізму «золотої доби» іспанської літератури. Письменник народився 28 жовтня 1866 р. та походив із давньої шляхетної дворянської родини, яка з часом збідніла. Літературний талант

Р. М. дель Вальє-Інклана є генетичним, який він успадкував від своїх пращурів. Дід письменника був журналістом-лібералом, а батько – письменником-лібералом, обидва дотримувалися концепції галісійського відродження. Письменник вивчав право в університеті Сантьяго-де-Компостели та живопис у Школі мистецтв і ремесел. Як і більшість заможних співвітчизників того часу, письменник відвідував колоніальні іспанські території Латинської Америки. Саме там він познайомився з Рубеном Даріо, з яким у нього були спільні естетичні орієнтири та точки перетину. Із 1896 р. письменник жив у Мадриді.

Р.М. дель Вальє-Інклан входив у кола Мадридської літературної богеми, в якій був яскравою постаттю. Подорожі Латинською Америкою дали матеріал для періодичних видань, в яких друкувався письменник. Із 1924 р. письменник був у опозиції по відношенню до офіційної влади в Іспанії, не сприймав режим диктатора Прімо де Рівери, так само як і інтелектуали, серед яких був М. де Унамуно. 1929 р. Р. М. дель Вальє-Інклана посадили у в'язницю. Йому не вдалося відсторонитися від політики. Письменнику довелося долучитися до радикальної республіканської партії. 1932 р., коли до влади прийшов республіканський уряд, письменника призначили директором музею в Аранхуесі – нести відповідальність за національну художню спадщину. 1933 р. Р.М. дель Вальє-Інклан став директором Школи витончених мистецтв у Римі. У Іспанію він повертається 1935 р., де бере участь у міжнародному конгресі письменників на захист

культури. Після конгресу Р.М. дель Вальє-Інклан переїжджає в Сантьяго-де-Компостелу, де помирає від раку 1936 р. в лікарні.

Естетиці Р.М. дель Вальє-Інклана властива модерністська спрямованість, як і багатьом талановитим письменникам-інтелектуалам 1 пол. XX ст. Як і іншим націям, які намагалися здобути національну впливовість і незалежність упродовж тривалого періоду, іспанцям властиво розкривати національну колоритність, самобутність у мистецтві. Р.М. дель Вальє-Інклан пише романи історичної спрямованості, розкриває нюанси іспанської сутності, її історичне підґрунтя та специфіку, етнічний емоційний глибокий характер. Письменник зображує історичні події 2 пол. XIX ст., вдається до фарсу, гротеску, намагаючись у модерністському ключі обіграти ситуації та обставини.

Ідейному комплексу іспанської літератури властиві внутрішні протиріччя. Філософія персоналізму, індивідуалізм переходили в культ сили духу і волі особистості, що якоюсь мірою сприяло формуванню концепції фашизму, яка з часом встановилася в політиці інших країн. Аристократизм як ментальна іспанська риса, зверхнє ставлення до натовпу перетиналися у Р.М. дель Вальє-Інклана з інтересом до іспанського фольклору, з побоюваннями за майбутнє країни.

Свої творчі погляди Р.М. дель Вальє-Інклан відбив у передмові «Коротка замітка про мою естетику, якою вона була, коли я писав цю книгу» до другого видання своїх новел «Двір кохання» 1903 р. Тут письменник говорить про свою належність до модернізму, в якому визначає 2 ознаки: 1) шукати свій індивідуальний стиль – «шукати себе в собі, а не в інших», 2) прагнення до синтезії, до «комплексу» впливу на різні органи чуття. Р.М. дель Вальє-Інклан наголошував на відокремленості митця від загалу, ізоляції мистецтва та прагненні усамітненості письменника. Ця відокремленість від інших потрібна митцю, щоб краще пізнати світ, «інших», дистанціювавшись від загалу. Письменник утворив теорію «трьох художніх проекцій»: 1) світ із точки тору «стоячи на колінах»; 2) точка зору «стоячи у весь зріст»; 3) точка зору «зависаючи у повітрі». Ці три «погляди», на думку Р. М. дель Вальє-Інклана, дозволяють досягнути світ.

У творчості Р.М. дель Вальє-Інклана розкривається естетика модернізму з неоромантичним присмаком: (сильний герой) в історичному ключі. Новелли «Двір кохання» та книга «Спогади маркіза де Брадоміна» 1901-1905 рр. вписуються в дискурс модернізму. Книга «Спогади маркіза де Брадоміна» складається із чотирьох повістей: «Весіння соната», «Літня соната», «Осіння соната», «Зимня соната». Навіть у назвах цих повістей читається інтермедіальність: перетин музикальності та літератури, вплив жанру сонати на концепцію повісті, її плинність, перетікання, мінливість. Мовному стилю письменника властиві напівтони: напівпроза / напіввірші, що вплинули на інших іспанських митців (Р. Даріо). Розвиток сюжету підпорядковується правилам музичної гармонії.

Ідіостиль сонат розкриває концептуальну ментальність героя маркіза де Брадоміна – Дон Жуана, який старіє. Тут письменник перетинає непокєднувані феномени: старість і Дон Жуан. У частині «Зимня соната» серед спогадів героя є осмислення карлістської концепції, яку автор представляє з іронічної точки зору аристократа. Р.М. дель Вальє-Інклан відображує незадоволеність індивіда соціальним оточенням, яке невідповідає його смакам. Цій реальній недосконалій картині світу героя письменник протисавляє світ мистецтва, який є гармонійним та красивим.

«Галісійський цикл» складається зі збірки новел «Тінистий сад» 1903 р., повісті «Колір святості» 1903 р., поетичної збірки «Благоухання легенди» 1904 р. Ці новели Р.М. дель Вальє-Інклана мають присмак фольклорних легенд Галісії, які відбувалися у шляхетних садибах: їхні герої алькальди, розбійники, гадалки. У віршах «Благоухання легенди» письменник поєднує дві мови: окрім іспанської вводиться галійська – кожен вірш завершується строфою галійською мовою. У повісті «Колір святості» письменник створює атмосферу минулих часів, аристократизм, вишуканість і повільність XVII, XVIII XIX, які втрачено в XX ст. На поетикальному плані передаються ідеї релігійної католицької ментальності іспанців, яка може бути порятунком від технічних змін та кривавої агресії сучасного XX ст. Іспанську віру та християнську відданість Р.М. дель Вальє-Інклан вважав

моральним підґрунтям для відродження країни, шляхом до повернення втрати впливу в XX ст.

У книзі «Чарівна лампа. Духовні вправи» письменник підводить читача до сили духу людини, яку кожний може в собі відкрити, якщо сфокусується на власних спостереженнях, дослухається до інтуїції, відійде від сучасної раціональності та матеріалістичного світосприйняття. У спогляданні відкривається естетика Краси, яка є метою мистецтва. Ця позиція підкреслює точки перетину з концепцією Ф. Достоевського. Саме краса, на погляд Р.М. дель Вальє-Інклана, здатна підвести особистість до вічності, спокою, нерухомості, повільності та захистити від швидкого темпу життя XX ст. Важливими у цьому стані є спогади, які дозволяють людині існувати поза часом. Тут можна знайти спільні перетини із концепцією М. Пруста.

У своїх поглядах Р.М. дель Вальє-Інклан дотримувався карлізму, одним із прагнень якого було послаблення централізованої влади, що спричинило громадянські війни в Іспанії XIX ст. Письменник зображує ці історичні процеси у творах про Другу карлістську війну «Крестоносці правого діла» 1908 р., «Відблиски вогню» 1909 р., «Кречети полювання» 1909 р. У цьому простежується ностальгія за минулим, версія перспективного розвитку в Іспанії, який зміг би вберегти країну від катастрофи XX ст., в результаті якого Іспанія втратила колишню велич та опинилася в злиднях. У цих творах Р.М. дель Вальє-Інклан інтерпретує карлізм як тенденції доби, які мали важливе значення для усвідомлення національної ментальності, яку М. де Унамуно визначив як «інтраісторію». Ідіостиль віддзеркалює вишуканість аристократизму письменника, що виявляється в мовних конструкціях, лексиці. На поетикальному рівні виявляються ностальгічне ставлення до минулого. Р.М. дель Вальє-Інклан розкрив особистісні пошуки героїв, які вписуються в історичну місію.

Творчість Р.М. дель Вальє-Інклана входить у модерний дискурс іспанської літератури. Письменник створив сильного героя, для якого індивідуальна позиція є підґрунтям ймовірності національного відродження, яке може відбутися лише завдяки духу окремого індивіда. Твори Р.М. дель Вальє-Інклана є філософським розкриттям ідей, де головний герой є

самотнім, стоїть у центрі уваги, його оточують інші персонажі. Любовні лінії виконують додаткові функції та слугують розкриттю характеру героя. Герой є хворобливим ментально, його оточення не відповідає уявленням про світ сильної особистості. Так письменник розкриває психодраму інтелектуала.

Запитання і завдання

Риси яких напрямів властиві ідіостилю Р.М. дель Вальє-Інклана?

Як відобразилась концепція карлізму у творах письменника?

Дайте визначення поняття «інтермедіальність». Як інтермедіальність розкрилася у творах Р.М. дель Вальє-Інклана?

Охарактеризуйте теорію «трьох художніх проєкцій» Р.М. дель Вальє-Інклана.

Як співвідносяться історизм і католицизм?

Охарактеризуйте художні образи, образ Дон Жуана.

Як письменник ставиться до сучасної ситуації поч. XX ст.?

Література

Карсян Г.Э. Лингвостилистический анализ карнавально-игровых элементов в пьесах (esperpentos) Р. дель Вальє-Инклана, 1999. 177 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/lingvostilisticheskii-analiz-karnavalno-igrovykh-elementov-v-pesakh-esperpentos-r-del-vale-i>

Костюкович Е.А., Тертерян И.А. Вальє Инклан. *История всемирной литературы: в 9 т.* Т. 8. Москва : Наука, 1994. С. 291-293.

Пинкевич А.А. Анализ вступительных абзацев сонат Вальє Инклана. 2019. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20190930-analiz-vstupitelnyh-abzacev-sonat-vale-inklana>

Пумпянская С. Забытый Вальє Инклан. 2019. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20190930-zabytyj-vale-inklan>

Силюнас В.Ю. Творчество Рамона дель Вальє Инклана в 1898-1917 гг. 2019. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20190930-tvorchestvo-ramona-del-vale-inklana-v-1898-1917-gg>

Література країн Латинської Америки

Рубен Даріо

Назарець В.М. (Рівне)



Даріо Рубен (справжнє ім'я – Гарсія-і-Сарм'єн-то, Фелікс Рубен; 1867–1916), нікарагуанський письменник, один з найвизначніших поетів іспаномовного світу і основоположник латиноамериканського модернізму й літератури Латинської Америки новітнього часу. Його творчість стала для інших латиноамериканських митців своєрідним еталоном письменника і письменництва. Його

вплив на подальший розвиток усього латиноамериканського поетичного материка був настільки значним, що відомий літературознавець П.Е. Уренья висловився про творчість Даріо таким чином: «Про будь-який поетичний твір, написаний іспанською мовою, можна безпомилково сказати, створений він до Даріо чи після нього», а А. Рама зауважив: «Будь-який сучасний поет, який захоплюється творчістю Даріо, або не розуміє її, знає, що з нього починається та спадкоємність, яку вже можна називати поетичною традицією, яка прогресивно еволюціонувала шляхом остаточного відділення від власне іспанської поезії». Значним вплив Даріо був не лише на сучасних йому латиноамериканських поетів, але й на іспанських письменників «покоління 1898 року».

Даріо народився 18 січня 1867 р. у невеликому селищі Сан Педро Метапа (тепер Сюдад Даріо – «місто Даріо») в Нікарагуа. Вже в 11 років почав писати вірші, які, починаючи з 1879 р., друкувалися в місцевій пресі. Після закінчення єзуїтської школи Даріо певний час працював у Національній бібліотеці в Манагуа.

В 1882 р. в Національному конгресі Даріо прочитав свою поему в децимах «Книга», зміст якої – своєрідна мандрівка різними історичними епохами іспанської та іспано-американської поезії. Ліричний герой поеми немовби випробовує себе в різних творчих ампулах – від романтичного (поет як меланхолійний філософ, який намагається досягнути

таємниці буття) до позитивістського (поет-матеріаліст і атеїст, який захоплюється науковим прогресом). Прочитання поеми закінчилось неабияким скандалом, оскільки під впливом модних тоді прогресивних ідей Даріо критикував в ній клерикалізм, духовну тиранію і навіть самого Папу римського.

В 1885 р. світ побачила перша віршова збірка Даріо «Епістоли та вірші. Перші записки». Як і в поемі «Книга», головною у віршах збірки стала тема поета та поезії. Три основні поетичні маски, в яких постає творче амплуа Даріо в віршах збірки, це поет – «архангел прогреса», який поєднує риси класичної та романтичної нормативності з позитивістськими настановами на технічний прогрес та пантеїстичну філософію; поет-пророк, через якого Бог спілкується з людьми; поет як співець вічної і нетлінної краси.

В 1886 р. Даріо переїжджає до Чилі, де працює на митниці і одночасно в газеті «Ель еральдо» і де переживає захоплення поезією французьких модерністів, під впливом яких пише і видає в 1887 р. дві поетичні збірки «Рифи» і «Осінні рими». В останній домінує тема кохання, але розроблена вона не у традиційній для його попередників-ліриків площині психологічних переживань, а з настановою на естетизацію любовного почуття, його символістської мистецької інтепретації.

В наступному, 1888 р., Даріо видав збірку віршів та прози «Блакить», про яку пізніше писав: «моя улюблена стара книга, мій первісток, започаткувавший інтелектуальний рух, завдячуючи якому я отримав стільки переможних результатів». Збірка «Блакить», як вважається, започаткувала латиноамериканський модернізм.

Вірші збірки вражають вишуканою поетичною мовою, музичністю, пластичністю. У віршах збірки поет віддавав перевагу формальним експериментам, ігнорував соціально-політичні мотиви, характерні для більшості його латиноамериканських сучасників-поетів, намагався використовувати незвичайні мовні звороти, прийоми символістської поезики, оновити традиційні віршові форми. Збірка викликала численні наслідування і відразу зробила ім'я поета знаменитим. Даріо проголосили засновником латиноамериканського модернізму, а його збірку назвали

початком поетичної революції. Рецензуючи «Блакить», Р. Ласо зазначав, що, майстерно використовуючи запозичений з французької поезії досвід синестезії, оновлюючи лексику, досягаючи високої виразності в фонетичній оркестровці, Даріо «створює нову поезію, яка, не нагадує ані іспанську, ані французьку, й є суто іспано-американською». «Без Даріо, – як зауважить Пабло Неруда, – латиноамериканці взагалі не навчилися б говорити». Сам Даріо започаткований ним художній стиль характеризував так: «...Писати так, щоби слово було не базіканням папути, а мовчанням орла, пов'язати воєдино колір і світло, впіймати секрет музики у золоту пастку риторики, створити штучні троянди із запахом весни, – ось в цьому істина». В програмній статті «Кольори прапору» Даріо зазначав, що «канони сучасного мистецтва не вказують нам жодних інших шляхів, крім абсолютної любові до краси і ... розвитку та прояву особистості».

Символічною є й назва збірки. Даріо пояснював, що символ блакиті він запозичив у В. Гюго («блакить батьківщини», «блакить мистецтва»). «Блакить стала для мене кольором мрій, мистецтва, елліністичним й гомерівським кольором, океанським і небесним». Блакить для поета стає метафорою справжньої краси, протиставленній сірій буденності життя:

Спокій, спокій...

І вже злотаве місто

Запричастилося вечірніх тайн.

Собор як дароносиця велика.

Блакитно хвилі в бухті мерехтять,

Зливаючись, мов заголовні літери

У требниках чи на старих листах.

Човни рибальські звідусіль оплилися,

Вітрил трикутних білістю ряхтять,

І мовби чується луна: «Уліссе!» –

У ній гіркота солі й запах трав.

(«Vesper», пер. М. Литвинця).

Центральною у віршах та оповіданнях збірки «Блакить» є тема призначення поета та поезії. Поет змальований як пророк, але не соціального буття, а «чистої краси». Символічні мотиви «чистої краси» постають в збірці в образах міфологічного

Лебедя та Синього птаха, які уособлюють поезію, кохання та справжню красу «естетичної блакиті» Даріо.

Невдовзі починається співпраця Даріо із авторитетною аргентинською газетою «Ла Насьон», яка мала найбільший наклад серед країн Латинської Америки і кореспондентом якої він залишається до кінця життя, що, крім усього іншого, дає йому можливість багато подорожувати країнами Європи та Америки. Впродовж 1893 – 1898 рр. Даріо відвідує Сальвадор, Гватемалу, Коста-Ріку, Кубу, Іспанію, США, Францію і зрештою оселяється у Буенос-Айресі. В Аргентині Даріо видає книгу есе «Незвичайні» (1896), присвячену визначним американським та європейським письменникам (По, Вітмену, Бодлеру, Верлену), а також ще одну знамениту поетичну збірку «Язичницькі псалми» (1896), яка була написана під впливом французької поезії кінця XIX ст. і стала ще однією важливою віхою на шляху розвитку латиноамериканського поетичного модернізму, ставши його художнім маніфестом. Новою збіркою, як зауважують літературні критики, Даріо остаточно завершив будівлю свого ідеального світу краси.

У віршах збірки поєднані художні пошуки естетики символізму та імпресіонізму, а панівними принципами є музика та гармонія, які створюють дивовижний світ поетичної краси. Як зазначав Е. Андерсон Імберт, «Язичницькі псалми» – це не окремі вірші, а єдиний художній світ, який має свою внутрішню логіку. Це цілісна естетична утопія, що протиставляє реальному неупорядкованому і антимузичному світу стилізовану гармонію, в якій панують культивоване еллінське язичництво, дух салонної фривольності, гедонізму, елегантного еротизму. Географічні та культурні координати цього стилізованого світу Даріо намітив в програмному вірші «Обриси»: антична Греція і Стародавній Рим, вагнерівська міфологія, стародавня Іспанія, орнаментальний Схід, Китай і Японія. Але перш за все це Франція в різних своїх естетизованих обрисах – Франція рококо, придворних звичаїв часів Людовика, салонів XVIII ст. Символ цієї утопії – лебідь, традиційний символ, відроджений мистецтвом Даріо для нового життя.

Як кореспондент «Ла Насьон» і консул Нікарагуа в Парижі впродовж 1899 – 1907 рр. Даріо відвідує Францію, Італію,

Бельгію, Німеччину, Австрію, пише цілий ряд есе і подорожніх нарисів. Паралельно виходять дві нові його поетичні збірки «Пісні життя та надії» (1905) та «Мандрівна пісня» (1907).

«Пісні життя та надії» – одна з найбільш довершена з поетичних збірок Даріо, в якій, не поступаючись досягнутим раніше формальними художніми здобутками, поет наголошує й соціально-критичні мотиви злободенної сучасності, історичну і філософську проблематику. Символіка одного з ключових мотивів збірки – життя – прозвучала ще в «Язичницьких псалмах». В одному з останніх її віршів ліричний герой залишає острів «блакитної утопії» і перебирається на «острів Життя». «Оновлення – ось головне слово. – писав Даріо. – Але жити це й означає постійно оновлюватись». У віршах збірки домінують теми осмислення пережитого й морального очищення. В багатьох віршах збірки поет звертається до історії Латинської Америки, намагається осмислити її місце в сучасному світі. Інколи в роздумах поета з'являються й мотиви Апокаліпсису, який, на його думку, загрожує сучасному дегуманізованому світу. Важливою й для цієї збірки залишається тема поета, який тепер постає як «серце світу», пророк і посередник Христа, виступаючи захисником духовності.

В «Мандрівній пісні» (1907) відбувається подальший розвиток мотивів, ініційованих попередньою збіркою. Її головними поетичними концептами стають метафори «душі» та «мандрів». Через довготривалі мандри, символічно відображені у віршах попередніх збірок, душа поета прагне повернутися додому, до своїх традиційних витоків.

В 1907 р. Даріо отримує призначення послом в Іспанію, але через неспроможність уряду Нікарагуа оплатити його працю, поет невдовзі складає з себе обов'язки посла і повертається до Парижу. Умови його життя, починаючи з цього часу, були надзвичайно важкими, напівголодне, матеріально незабезпечене існування, підірване здоров'я, доповнене експлуатацією з боку його так званих антрепенерів, які, користуючись популярністю поета, безсоромно використовували його ім'я, організовували різноманітні акції, турне, поетичні виступи Даріо, заробляючи на популярності його імені чималі гроші. В 1914 р. він їде до Нью-Йорку, де

йому повинні були влаштувати серію публічних виступів, натомість з важким захворюванням легень він потрапляє до лікарні, а його шахрай-антрепенер тікає із заробленими грошима. Останні два роки свого життя поет проводить у Гватемалі, куди переїздить на запрошення відомого латиноамериканського диктатора, де під час операції на печінці – наслідку хронічного алкоголізму – Даріо помер 6 лютого 1916 р.

Незадовго до своєї смерті, перебуваючи у Нью-Йорку, вже важкохворий поет сказав: «Я їду шукати собі кладовище на рідній землі».

Останні поетичні збірки Даріо «Осіння поема та інші вірші» (1910), «Пісня Аргентині» (1910) і твори, що склали збірку «Посмертна ліра» (1921), пронизані мотивами розчарування і смутку, песимістичним сприйняттям світу.

«Геніальний самоук, хлопчина, імпровізатор віршів із глухого нікарагуанського села виявився першим латиноамериканцем, котрий досяг вершин світового Парнасу» (В. Столбов). «Великим спокусником» назвав його іспанський поет А. Мачадо, «приборкувачем слів» і «божественним індіанцем» – іспанський філософ Х. Ортега-і-Гассет. За словами М. Литвинця, «Рубен Даріо, немов крізь магічний кристал, показав своїм землякам, що поезія – це їхнє життя, омите водами двох океанів, піднесене до високих небес Кордільєрами й підтримане м'язистими руками селян і матросів, індіанців і негрів, аргентинських гаучо і чилійських шахтарів. Одне слово, ще раз підтвердив давню істину: поезія кожного народу живе не за морями, як чарівна фея, а в рідному краї. І засіяв ниву іспаномовної поезії зернами тих образів і думок, що їх виплекало таке розмаїте буття латиноамериканських народів. Пізніше Габрієла Містраль скаже: «Даріо не лише сам багато чого давав, але майже всі у нього брали, брали навіть поза своєю волею».

Українською мовою окремі вірші Даріо переклали Л. Первомайський, Д. Павличко, М. Литвинець, О. Мокровольський, Г. Кочур.

Запитання і завдання

Поясніть, чому Даріо називають одним з «батьків» латиноамериканського модернізму. Прокоментуйте сенс

висловлювання П.Е. Уренья про творчість Даріо: «Про будь-який поетичний твір, написаний іспанською мовою, можна безпомилково сказати, створений він до Даріо чи після нього».

Простежте головні етапи життєвого і творчого шляху Даріо.

Які збірки стали «етапними» в поетичній творчості Даріо? В чому полягала їхня «художня резонасність»?

Охарактеризуйте головні мотиви збірки Даріо «Блакить».

Як відбувалася подальша творча еволюція поета?

Література

Карденаль Э. Слово о Рубене Дарио. *Иностранная литература*. 1987. № 1.

Литвинець М. Лебідь Нікарагуа. *Даріо Р. Вибране*. Київ, 1968.

Торрес-Риосеко А. Модернизм: Рубен Дарио. *Торрес-Риосеко А. Большая латиноамериканская литература*. Москва, 1972. С. 109–118.

Царик Д. Рубен Дарио и романтизм. *Проблемы романтизма в зарубежных литературах XVIII – XX веков*. Кишинёв, 1972.

Хосе Марті

Назарець В.М. (Рівне)



Марті Хосе (повне ім'я Хосе Хуліан Марті-і-Перес; 1853–1895), кубинський поет, письменник, публіцист і революціонер. На Кубі його вважають національним героєм й називають «Апостолом незалежності». Незадовго до смерті Марті писав: «Жодна книга європейця, жодна книга янкі не запропонує нам ключ до латиноамериканської загадки»; «Необхідно бути одночасно людиною своєї епохи і людиною свого народу, але в першу чергу треба бути людиною свого народу».

Марті народився 28 січня 1853 р. в Гавані. Його батько, вихідець з Іспанії, був чиновником колоніальної адміністрації, мати – донькою емігрантів з Канарських островів.

В 1865 р., після закінчення початкової школи, Марті вступив до муніципального училища, директор якого, Рафаель Марея суттєво вплинув на формування ідейного світогляду та патріотичної позиції Марті. Пізніше Марті вчився в приватній школі Мандіве «Сан Пабло», де слухав напівлегальні лекції директора, в яких той розповідав про рабство на Кубі та закликав молодих студентів чинити опір колонізаторам. У 15 років Марті уже опублікував декілька власних поем, а в 16 – заснував народно-патріотичну газету «Вільна Батьківщина».

У 1868 р., коли на Кубі розпочалося повстання проти іспанців, Марті відкрито підтримував повсталих, через що й сам зазнав репресій. Жандарми скористалися тим, що один з друзів Марті надіслав погрожувального листа зрадникові-кубинцеві, який записався в добровольчі загони, сформовані переважно з іспанців для захисту колоніального режиму. Відверто судити Марті за поезію не було сміливості. Вирок звучав так: «За образу честі першого батальйону волонтерів 17-літній Хосе Марті з Гавани засуджується на 6 років каторжних робіт...»

Через дванадцять років Марті згадуватиме своє перебування на каторзі, в каменоломнях «Сан Ласаро» у вірші «Спомин з каторги»:

Так! Я також обстрижений, так само
За щиколотку ланцюгом грубезним
Обкований, простерся в купі гадів,
Які перевертаються огидно
Над злочинами власними, подібні
До червів із важкими животами,
З липучими очима, що в зловонній,
Смердючій ямі плюскаються звільна!
Серед падлюк пройшов я незворушно,
Мовби в руках моїх, як до молитви
Піднесених, розкрив цнотливі крила
Біленький голуб. Я ще навіть нині
У спомині боюсь на те поглянуть,
Що бачив наяву.
(переклад Д. Павличка)

В 1871 р. каторга була замінена Марті депортацією до Іспанії. Марті навчався в Мадридському університеті, де здобув вчений ступінь в галузі літератури, права й філософії. Під час

навчання Марті написав кілька політичних памфлетів – «Політична тюрма на Кубі», «Рішення», «Реформи», в яких доводив, що вирішити кубинське питання може тільки війна за незалежність. Він показує на прикладах з недавньої історії, що Куба, в «силу закону історичної необхідності, повинна добитися свого суверенітету». Коли 1873 року Амедей Савойський зрікся влади і в Іспанії на деякий час утвердився республіканський лад, Марті звернувся до сумління республіканської метрополії із запитанням: «Як може Іспанія відкидати право Куби бути вільною, коли це право є тим же правом, за яким Іспанія сама добилася своєї свободи?»

З 1874 р., після закінчення університету, Марті кілька років прожив у Франції, Мексиці, Гватемалі й Венесуелі, а після повернення у 1879 р. на Кубу, брав участь у підготовці повстання проти іспанської колоніальної адміністрації, за що був знову висланий до Іспанії.

Впродовж 1880–1895 рр. Марті працював кореспондентом кількох латиноамериканських газет, паралельно займався викладацькою діяльністю. Завдяки пресі Марті стає відомим у всій Латинській Америці як проповідник передових ідей, прокладач нових доріг не тільки для кубинської, але й для всієї латиноамериканської культури.

У 1892 р. Марті ініціював створення Кубинської революційної партії, яка відіграла вирішальну роль в організації національно-визвольного повстання 24 лютого 1895 р. на Кубі. У квітні того ж року Марті повернувся на Кубу з метою приєднатися до лав повстанців. 19 травня 1895 р. Марті загинув у бою з іспанськими військами поблизу селища Дос Ріос.

У своїй художній творчості Марті пройшов еволюцію від романтичної до поетики модернізму, основоположником латиноамериканської моделі якого разом з Р. Даріо він вважається. Модерністські настанови на спонтанність, метафоричність, символічну (в дусі іспанської поетики бароко) ускладненість віршованої техніки Марті поєднує з вимогою ідейності, національно-патріотичної місії у суспільстві поета і поезії. «Дійсно, форма прекрасна, – пише Марті, – але якщо вона вступає в суперечність з ідеєю, перевагу потрібно

віддавати ідеї»; «Перш, ніж видати зібрання моїх віршів, я хотів би видати зібрання моїх дій».

Перший літературно-художній твір Марті – романтична драма «Абдала» (1869), в якій за допомогою екзотичних образів та реалій поет оспівує ідеали вільної батьківщини. Головний герой драми, з яким Марті багато в чому ототожнює самого себе, нубійський вождь Абдала. Дізнавшись про напад ворогів, він, попри вмовляння матері, йде у бій і гине у ньому, захищаючи свою батьківщину.

За життя Марті було видано дві збірки його поезій «Ісмаелільйо» (1882) та «Прості вірші» (1891). Посмертно були опубліковані ще дві його поетичні книжки – «Вільні вірші» (1913) і «Квіти вигнання» (1933). Численні твори, які не увійшли до згаданих збірників, але були надруковані в періодиці чи знайдені в рукописах поета, складають том під назвою «Вірші різних років». «Чотири книжки поезій Марті, – пише Д. Павличко, – видані або підготовані до видання самим автором, настільки відрізняються одна від одної стилем і формою вірша, що інколи здається, ніби їх написали різні поети. Кожна з них має свою суворо продуману композицію, свою ідейно-тематичну домінанту, свою віршовану форму. До кожної з них Марті написав невеличкі передмови, наслідуючи, можливо, своїх улюблених поетів – Гюго, Вітмена, Гейне. Але ті прозові вступи носять поетичний характер, це – вірші в прозі, які лише частково дають відповіді на питання, котрі виникають при заглибленні в поетичні тексти великого кубинця».

До збірки поезій «Ісмаелільйо» Марті вмістив таку передмову: «Сину! Я втік від усього і сховок знайшов у тобі. Я вірю у вдосконалення людини, в будущину, в силу добрих чеснот і в тебе. Якщо дехто говоритиме, що ці сторінки нагадують якісь інші твори, скажи йому, що я надто люблю тебе, щоб таким чином осквернити твій образ. Так бачили мої очі, як я малював тебе. В такій розкішній одежі ти мені з'явився. Коли я перестав тебе бачити в ній, я перестав писати про тебе. Ці вірші, як струмені, протекли крізь моє серце. Хай до твого серця вони течуть!». Творчий задум цієї книги має автобіографічну основу. В 1877 р. в Мексиці Марті одружився з Кармен Сайас Басан, донькою заможного плантатора. Втім, сімейне щастя Марті тривало недовго. В 1880 р. його дружина,

не витримавши емігрантських поневірянь свого чоловіка, забравши їхнього маленького сина, переїхала на Кубу до своїх родичів. Головний пафос збірки – батьківська туга за втраченим сином, щирий і палкий вираз батьківської любові до свого Ісмаелільйо. В п'ятнадцяти віршах збірки варіюється тема батьківського страждання й батьківської любові. В кожному з віршів він змальовує сина в різних образах, називаючи його «маленьким принцем», «вершником», «королевичем» та ін. Одночасно усі ці образи спираються не лише на конкретний життєвий матеріал, але й на традиційний емблематичний арсенал романської, насамперед, барочної культури та символіки. Збірка «Ісмаелільйо» принесла літературне визнання Марті, а пізніші латиноамериканські дослідники одностайно оцінювали її як книгу, що відкрила XX ст. Р. Даріо назвав «Ісмаелільйо» «молитовником батька». На сьогоднішній Кубі вірші збірки включаються в усі антології дитячої поезії.

В авторській передмові до збірки «Прості вірші» Марті писав: «Мої друзі знають, яким чином ці вірші вирвалися з мого серця. Сталося те тривожної зими, коли представники Іспано-американських народів – одні з глупоти, другі – з фанатизму, треті – з переляку, четверті – з обачливості – зібралися під крилом грізного орла у Вашингтоні». «Прості вірші» стали своєрідним відгуком поета на I Панамериканську конференцію (1889–1890 рр.), на якій США шляхом укладення не вигідних для латиноамериканських народів договорів розпочав їхню економічну й територіальну експансію. У віршах збірки поет засуджує прояви диктаторської тиранії та колоніального гноблення, висловлює свою чітку й безкомпромісну позицію поета, покликання якого пробуджувати від апатії та безвілля народні маси. Інколи поет робить це й у формі поетичної автохарактеристики:

Мій вірш – кинджал; крізь рукоять
Він кида квітку променисто.
Мій вірш – фонтан, що ллється чисто,
Червоні хвилі в нім киплять.
Мій вірш зелений, та буває
Багряним, як пожарів хлань,
Мій вірш – підбита в полі лань,

Що в лісі захисту шукає.
 Мій вірш дружити з мужнім рад,
 Він щирий в радості й печалі.
 Найбільш подібний він до сталі,
 З якої роблять вістря шпаг.
 (переклад Д. Павличка)

Водночас, політична тематика не є визначальною для віршів збірки. Чимало творів присвячено традиційним для лірики поетичним мотивам – кохання, дружби, пейзажним картинам тощо. «Я люблю простоту і вірю в необхідність висловлювати щирі почуття в ясній, доступній формі», – пояснює Марті своє ставлення до «Простих віршів». Простота, про яку пише Марті, споріднює вірші збірки з народно-пісенною лірикою. Г. Містраль писала: «Прості вірші» через свою народну манеру належать до тих поезій Марті, які найбільше прив'язуються до нас, застрягають у пам'яті, самі падають у руки, коли ми хочемо сказати що-небудь своє».

«Ці вірші – мої воїни, моє розірване нутро. Жоден з них не був зумисне підігрітий, не був правлений або вимучений; вони з'явилися, як сльози на очах, як непогамована кров на рані», – писав Марті про збірку «Вільні вірші». «Вільні вірші», – писав Р. Даріо про книжку Марті, – це значить білі іспанські вірші, в той же час «Вільні вірші» – це значить вірші вільної людини, вірші кубинцю, який боровся за свободу, жив свободою, думав про свободу і повинен був померти за свободу». В збірці домінують соціальні мотиви, і не випадково саме в ній вперше в іспаномовній літературі з'являється тема робітничого класу:

Бруднящий робітник; хирлява жінка
 З марним лицем і пальцями товстими;
 Жона, що, виставляючи на сонце
 Кінцівки, закоцюрблі у майстерні,
 Як єгиптянка хтива і щаслива,
 Спідницю підбирає і співає;
 Хлоп'я, що хуртовини не боїться
 І, як солдат у збройнім обладунку,
 До школи йде із ранцем; людське стадо
 Печальне й мовчазне, що на світанку
 Виходить і вертається із ніччю,
 Відпрацювавши день на хліб насущний, –

Ось хто, як світ – Мемнона, будить ліру
Мою.

(переклад Д. Павличка)

Поезія – найбільш довершена частина творчого спадку Марті. Крім поетичних творів йому належать також п'єси «Зрадниця» (1874), «Коханням за кохання» (1875) і роман «Фатальна дружба» (1885).

Марті – й як поета, й як громадсько-політичного діяча високо шанують на його батьківщині. Його ім'ям названо аеропорт Гавани – Аеропорт Хосе Марті. У 1925 році в Гавані було Відкрито Дім-музей Хосе Марті. 30 червня 1951 р. (ще під час правління президента Карлоса Пріо) на кладовищі Санта-Іфігенія (Сантьяго-де-Куба) було урочисто відкрито мавзолей Хосе Марті. 24-метрова будівля мавзолею – одне з найпопулярніших місць Куби. Кожні півгодини біля його підніжжя відбувається зміна караулу.

Запитання і завдання

Як ви розумієте фразу Марті: «Необхідно бути одночасно людиною своєї епохи і людиною свого народу, але в першу чергу треба бути людиною свого народу»? Як ці слова Марті втілились в його поетичній творчості?

Прокоментуйте життєвий та творчий шлях Марті. Які життєві враження вплинули на формування його світогляду?

Охарактеризуйте творчу еволюцію Марті, засвідчену в його поетичних збірках.

Література

Визен Л. Хосе Марти. Хроника жизни повстанца. Москва, 1964.

Маринельо Х. Хосе Марти – испаноамериканский писатель (Марти и модернизм). Москва, 1964.

Матвієнко В. Марті Хосе Хуліан. *Політична енциклопедія*. Редкол.: Ю. Левенець (голова), Ю. Шаповал (заст. голови) та ін. Київ: Парламентське видавництво, 2011. С. 427.

Столбов В. Хосе Марти – революционер и поэт. *Куба*. Москва, 1961.

Терновий О. Хосе Марті (1853–1895). Москва: Думка, 1966. 208 с.

Хосе Марти. Био-библиографический указатель, сост. Л.А. Шур. Москва, 1955.

Література Італії

Габріеле Д'Аннунціо

Назарець В.М. (Рівне)



Д'Аннунціо Габріеле (1863–1938), італійський поет, драматург, прозаїк, найяскравіший представник італійського декадансу. У своєму житті та творчості Д'Аннунціо послідовно культивував своєрідні форми аристократизму, поєднані з богемністю, екстравагантністю, естетством і крайнім волюнтаризмом. «Ми більше не хочемо правди,

– проголошував своє естетичне кредо Д'Аннунціо, – дайте нам мрію!» Відомий італійський філософ та літературний критик Б. Кроче називав Д'Аннунціо визначним, але суто національним і недостатньо «людяним» письменником, для якого «реальність мрії» була понад усе.

Народився 12 березня 1863 р. в заможній родні мера містечка Пескара. Після закінчення коледжу м. Прато Д'Аннунціо з 1881 р. вчився в Римському університеті. Вже з юнацьких років він вирізнявся надзвичайно ексцентричною манерою життя, уславився своїми любовними походеньками, витрачав величезні кошти на світське життя, що зрештою призвело його до повного банкрутства. В 1910 р. Даннунціо змушений був тікати від кредиторів у Францію. В 1914 р., після початку Першої світової війни, Д'Аннунціо повертається в Італію, де не тільки виступає як один з ідеологів війни, але й бере в ній безпосередню участь, командує ескадрилею бомбардувальників. Так, в серпні 1918 року він здійснив бойовий виліт на Відень, що став першим в історії повітряним нападом на столицю держави-супротивника і, фактично, народженням бомбардувальної авіації далекої дії. А на Різдво попереднього, 1917 року Д'Аннунціо організував і провів зухвалу нічну вилазку торпедних катерів за підтримки авіації на австрійську військово-морську базу в Далмації, форт Буккарі. І хоча військова користь від цієї акції була незначною, театральний ефект перевищив будь-які очікування.

В 1919 р. він на чолі загону добровольців бере штурмом далматинське місто Рієка, яке потім утримує два роки, ставши диктатором самопроголошеної «Республіки Фіуме». «Це була одна з найхімічніших держав (точніше, квазідержав) в історії, вона значно перевершувала навіть Баварію часів Людвіга II. Її керівництво становило собою суміш прихильників абсолютно несумісних ідеологій, авантюристів, шахраїв та митців. Основою екзистенції держави була проголошена музична освіта. Прихильник ідеалів античних полісів, Д'Аннунціо прагнув до безмежжя розширити індивідуальні свободи та права, водночас запровадивши фактично військову диктатуру. Майже щоденні карнавали зі стійким і запаморочливим присмаком оргій поєднувались з постійними маневрами, а доведена до абсурду естетизація буденності легко межувала з офіційно санкціонованим піратством в Середземному морі, яке було чи не головним джерелом прибутків. У Фіуме були дешеві й загальнодоступні наркотики, відбувалися дивакуваті експерименти з реорганізації структури суспільства. При цьому, звичайно, налагодити нормальний побут було неможливо за визначенням. Зате до Фіуме стікалися люди, спрагли пригод, діячі мистецтва, серед яких, наприклад, Філіппо Марінетті й диригент Артуро Тосканіні (останній був тут міністром культури)» (О. Коцарев). В грудні 1920 р. за вимогою Антанти італійський уряд примусив Д'Аннунціо залишити новостворену ним республіку, але ця проведена ним військова експедиція принесла Д'Аннунціо славу національного героя.

Д'Аннунціо був серед прихильників італійських фашистів, виправдовував їхні колоніальні наміри й загарбання в Абіссинії (тепер Ефіопія). В 1924 р. за активну підтримку фашизму Муссоліні подарував Д'Аннунціо титул принца Монте Невозо. В 1937 р. Д'Аннунціо був призначений президентом Італійської академії. Останні роки життя він провів у подарованому йому Муссоліні заможному маєтку «Вітторіале». Розпорядженням Муссоліні був створений національний інститут для вивчення та видання повного зібрання творів Д'Аннунціо. Сам письменник перетворив «Вітторіале» на прижиттєвий будинок-музей, в якому приймав численні делегації політиків, письменників та легіонерів. Особливо почесних гостей

Д'Аннунціо особисто вшановував салютом з носової гармати торпедного катера. В «Вітторіале» письменник й помер 1 березня 1938 р. від ускладнень після пережитого ним напередодні інсульту. Режим Муссоліні влаштував письменнику урочисту поховальну церемонію.

Дебютував Д'Аннунціо як поет. Вже в 16 років він видав першу поетичну збірку «Примо вере» (1879), вірші якої несуть на собі відбиток захоплення ідеями веризму і одночасно стилізовані під античні гімни та елегії. В 1881 р. світ побачила нова поетична збірка Д'Аннунціо – «Пісня дев'ята». В уяві автора вона постала величезною поемою, присвяченою «усіляким речам», спробою збагнути «священну мову» Природи. Вірші збірки скомпоновано у формі поетичного щоденника одного літа, екзотичної мандрівки автора до фантастичного лісу.

Літературну славу Д'Аннунціо здобув після появи у 1882 р. його третьої поетичної збірки «Нова пісня». Шаленому успіху книги сприяв рекламний трюк, до якого автор вдався напередодні її видання. В пресі були поширені чутки про трагічну загибель молодого поета внаслідок падіння під час кінної прогулянки. Увесь наклад книги був миттєво розкуплений читачами, а її автор, живий і здоровий продовжив навчання на філологічному факультеті Римського університету.

В цій і наступних збірках поета 80–90-х років – «Римські елегії» (1887), «Морські оди» (1892), «Пісня про заморські діяння» (1911) поряд з античними ремінісценціями, містяться також мотиви еротики, культ почуття, символістський міф про надлюдину-завойовника. Найбільш довершеним з віршованих творів Д'Аннунціо вважається поетичний цикл «Поховальні пісні небу, морю, землі, героям» (1903–1938), особливо знаменний описами природи.

З початку 80-х років Д'Аннунціо виступає й як прозаїк. Вже з першої збірки новел «Незаймана земля» (1882) Д'Аннунціо відступає від канонів панівної веристської естетики, протиставляючи вимогам об'єктивного, правдивого відображення життя суб'єктивний, психологічний імпресіоністичний стиль, за допомогою якого намагається проникнути в глибини людської свідомості, зокрема в світ таємничих і некерованих інстинктів, фатальних пристрастей,

що штовхають людину на необдумані вчинки. Ці ж теми домінують в збірках новел «Книга ціломудрених» (1884) та «Святий Пантелеоне» (1886), пізніше об'єднаних автором під загальною назвою «Пескарські новели» (1902).

В романі «Насолода» (1889) Д'Аннунціо змальовує коло представників римської аристократії з притаманними йому звичаями та цінностями. Головний герой твору – інтелектуал, поет та живописець Андреа Спереллі, життя якого стає ареною боротьби між двома пристрастями – мистецтвом і коханням. На ці пристрасті, за словами О. Коцарева, «зрештою, можна подивитись і як на дві форми гедонізму, і як на змагання між герметичною самодостатністю та екстравертною пристрастю. Д'Аннунціо змальовує наповнення людини життєвою силою і жагою, вживання ними, а потім спорожніння на тлі заплутаних світських еротичних та інших інтриг, на тлі безрезультатного тяжіння до високого ідеального кохання, на тлі потягу до творчості та на тлі власне творіння. Адюльтери, дуелі й світські заходи змінюються заціпенінням і пошукам мистецької гармонії у віллі на березі моря». Головний персонаж твору – Андреа Спереллі надалі стане й типовим для творчості Д'Аннунціо героєм – знервованим інтелігентом, який з декадентською рафінованістю занурюється в глибини власної підсвідомості.

В 1892 р. Д'Аннунціо створює повість «Джованні Епіскопо» і роман «Безвинний», написані під впливом романів Л. Толстого і Ф. Достоевського, але, на відміну від російських письменників, Д'Аннунціо акентує увагу на моральних викривленнях, фатальних потягах, що підпорядковують волю людини. Головний герой повісті «Джованні Епіскопо» є своєрідною ремінісценцією соціального типу «людини з підпілля» з романів Достоевського. У творі простежено історію взаємостосунків Джованні Епіскопо з жорстоким Джуліо Ванцером, який втілює інший соціальний тип – тип надлюдини. Історія їхніх взаємостосунків закінчується трагічно – в мить, коли Ванцер намагається задушити хворого сина Джованні Епіскопо. Джованні вбиває зловмисника. Обидва людські типи – і Джованні Епіскопо, і Джуліо Ванцер змальованні письменником як персонажі, що одночасно поєднують риси жертв й злочинців. Майже аналогічна

конфліктна ситуація відтворена й у романі «Безвинний». Головний герой твору – гедоністичний й знервований Тулліо Ерміль з насолодою аналізує відчуття, отримані ним під час вбивства дитини, яку його дружина народила від іншого. Але естетична насолода, яку Тулліо намагається відчутти, вбиваючи дитину, терпить цілковитий крах. Як і герої попередньої повісті – він й палач, й жертва одночасно, оскільки після скоєного ним злочину приречений на вічні муки хворого сумління.

З початку 90-х років Д'Аннунціо остаточно заперечує принципи натуралізму і натомість переживає захоплення ідеями Ніцше про надлюдину, звеличену над загалом. Ідею сильної ніцшеанської особистості в поєднанні з міфом про «латинську расу», покликану повернути Італії колишню історичну велич, Д'Аннунціо втілює в романах «Тріумф смерті», «Діви скель» (1886). «Вогонь» (1900). В одному з останніх романів «Може – так, може – ні» (1910) уславлюється війна. В романі розповідається про відважного, мілітаристськи налаштованого авіатора Паоло Тарсіса, «латинського Ікара» та історію його любовних стосунків з двома коханками – демонічною «наджінкою» Ізабелою та її сестрою Ванною, що страждає від комплексу кохання–ненависті. Але головне місце в романі займає культ машинного прогресу, послідовна, насичена яскравими деталями демонстрація його технічних досягнень.

Д'Аннунціо також належать дві книжки автобіографічної прози «Ноктюрн» (1921) і «Сотні й сотні сторінок потаємної книги Габрієле Д'Аннунціо, що намагається вмерти» (1935).

Драматургії Д'Аннунціо притаманні ті ж теми й образи, які були розроблені у прозі та ліриці – фатальна влада пристрастей і інстинктів над душею людини, концепція сильної особистості, націонал-шовіністичних ідей зверхності латинської раси: «Мертве місто» (1898), «Джоконда» (1898), «Слава» (1899), «Сильніше за кохання» (1907), «Корабель» (1908) та ін.

Події драми «Мертве місто» відбуваються поблизу розвалин Мікен, де археолог Леонардо шукає гробниці Агамемнона та Касандри, вбитих Клітемнестрою. Таємниця античної міфологічної трагедії йому близька, оскільки він сам охоплений протиприродною пристрастю до своєї сестри Бьянки-Марії. Леонардо – ще один тип «надлюдини», яка

цілковито перебуває під владою власних інстинктів. Його гнітить власне кохання, але позбавитись його він може лише переступивши людські моральні норми. Бажаючи зберегти чисту любов сестри, звільнитися від шаленої пристрасті і отримати бажану свободу, Леонардо вбиває Бьянку-Марію. Такий вихід йому підказала загибель Агамемнона і його коханої, могили яких знаходить Леонардо, а також небажання розлучитися з сестрою, що полюбила його друга Алессандро. Головна тема п'єси «Джоконда» – трагічна несумісність земного почуття кохання і «надземних» творчих інстинктів. Дружина головного героя твору, скульптора Лючо Сеттала Сільвія уособлює сімейне щастя і земні пристрасті, тоді як демонічна красуня-коханка Джоконда символічно втілює зворотний бік пристрасті скульптора – його одержимість мистецтвом. В любовному трикутнику перемагає Джоконда, але моральний світ цієї жінки не приносить Лючо бажаного щастя. Звертаючись до історії, Д'Аннунціо прагнув обґрунтувати завойовницьку політику тогочасної Італії, інетпретуючи її як продовження військової експансії Стародавнього Риму. В драмі «Корабель» (1908) драматург змальовує боротьбу стародавніх венеціанців, які бажають панувати в Адріатиці. Ідейний зміст п'єси красномовно висловлено у пролозі до неї у формі звертання до Бога: «Зроби усі океани нашим морем!».

Навизначнішою в драматургічному спадку Д'Аннунціо вважається п'єса «Дочка Йоріо» (1903). В основу конфлікту п'єси покладені трагічні суперечності між природним єством людини та моральними звичаями і соціальними нормами суспільства. Людина, на думку Д'Аннунціо, перебуває під фатальною владою стихійних природних сил, які сприяють вияву її справжніх почуттів та інстинктів, ті ж, в свою чергу, наштовхуються на глуху стіну традиційних звичаїв та уявлень суспільного загалу. Безпосередній зміст драми є таким. Пастух Аліджі збирається одружитися, але на заваді цьому раптово стає донька «чарівника» Йоріо Міла де Кодра. Серед односельчан дівчина має зловісну репутацію відьми і повії, але закоханий Аліджі в це не вірить, більш того, він бачить за плечима жінки ангела, який плаче. Аліджі навіть відтворює його на картині. Захищаючи «відьмарку», він вбиває рідного батька,

але, засуджений на смерть, вірить, що кохана, спалена односельчанами на вогнищі, його врятує.

Запитання і завдання

Визначте специфіку естетичних поглядів Д'Аннунціо і їхній зв'язок з провідними тенденціями європейського модернізму.

Простежте основні етапи творчої еволюції письменника.

Поміркуйте над зв'язком між біографією письменника та його творчістю.

Як модерністські погляди Д'Аннунціо виявили себе у його поетичному спадку?

Охарактеризуйте типового персонажа прози Д'Аннунціо.

Окресліть проблематику та головні мотиви драматургії Д'Аннунціо.

Література

Коваль Л. Габриэле Д'Аннунцио в России. *Книга. Исследования и материалы*. Москва, 1999. Вып. 76.

Кормильцев И. Три жизни Габриеле Д'Аннунцио. *Иностранная литература*. 1999. № 11.

Плотников А. Плутоской роман Габриеле Д'Аннунцио. *Журнал CIGAR CLAN*. 2004. № 3.

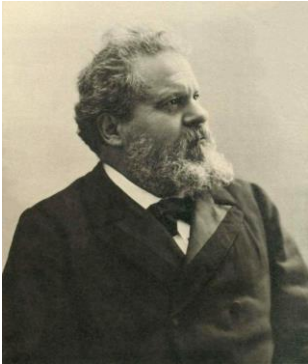
Потапова З. Облик итальянского декаданта в прозе Д'Аннунцио. *Проблемы литературного развития Италии второй половины XIX – начала XX в.* Москва, 1982.

Руссо А., Желтова Е. Авиация в жизни и творчестве Габриеле Д'Аннунцио: от «авиационной» поэзии к пропаганде авиации. *Вопросы истории естествознания и техники*. 2008. № 1. С. 97–116.

Чекалов К. Д'Аннунцио на российской сцене: рубеж двух столетий. *Новые российские гуманитарные исследования*. 2008. № 3.

Шварц Е. Габриэле Д'Аннунцио. Крылатый циклоп. СПб.: Вита Нова, 2010. 528 с.

Джозуе Кардуччі
Назарець В.М. (Рівне)



Кардуччі Джозуе (1835–1907), письменник, який здобув репутацію національного поета Італії, літературний критик і публіцист, лауреат Нобелівської премії з літератури 1906 р.

Кардуччі народився 27 липня 1835 р. у Валь-ді-Кастелло на північному заході Тоскані. Він був старшим з трьох дітей Мікеле Кардуччі, лікаря і карбонарія – члена таємної націоналістичної організації, що діяла в Італії.

З 1849 р. Кардуччі навчався в школі ордену піаристів, де багато читав і сам почав писати вірші на ліричні та історичні теми, а також сатиричні замальовки із своїх вчителів та однокласників.

В 1853 р. Кардуччі вступив до Пізанської вищої школи, після закінчення якої працював викладачем гімназії в містечку Сан-Міньято-аль-Тедеско. Позбувшись роботи через свою непримиренну антиклерикальну позицію, Кардуччі терпить матеріальні нестатки, але, зрештою, в 1859 р. отримує місце викладача грецької мови на факультеті Вищої школи в Пістоїє, а згодом стає професором італійської літератури в Болонському університеті, де працював упродовж майже усіх наступних років життя. В 1890 р. був обраний сенатором. Помер поет 16 лютого 1907 р. в Болоньї.

Поетична спадщина Кардуччі невелика за обсягом. В тридцятитомному зібранні його творів вірші займають чотири томи. Решта – монографії, статті, есе наукового і полемічного характеру: від літератури до політики. Як філолог, Кардуччі належав до так званої «історичної школи» і займався головним чином епохою Пізнього Середньовіччя та Відродження. Ним були написані «Дослідження про перші століття розвитку італійської літератури, про трубадурів і лицарство», статті про Данте, Ф. Петрарку та Дж. Боккаччо, курс «Про розвиток національної літератури» та інші філологічні праці.

В творчості Кардуччі поєднуються поетичні традиції класицистичної і романтичної поетики. Перший етап

художньої еволюції Кардуччі, що охоплює 60–70-ті рр. XIX ст., в цілому проходить під знаком наслідування ним класицистичної традиції, яка була підкреслена навіть формально-латинськими назвами його віршових збірок: «*Juvenilia*» (юнацькі вірші) (1860), «*Levia Gravia*» (легка ноша) (1861–1867). Водночас, концепція класицизму в Кардуччі пов'язана із принциповими ідеями романтичного покоління: поет вважає класицизм засобом громадянського виховання та боротьби за національне відродження.

В ранній поезії Кардуччі домінують громадянські, політичні мотиви, в найбільшій мірі пов'язані з подіями гарібальдійського національно-визвольного руху, ліричним літописцем якого поет по-праву вважався, звучать численні античні ремінісценції та асоціації, антиклерикальні і антимонархічні заклики. Одним з лейтмотивних образів стає образ самого Гарібальді, в якому поет вбачає морально-естетичний ідеал справжньої людини. Для Кардуччі рух гарібальдійців (1860–1861 рр.) став символічним виявом історичної закономірності: розпочавшись з Італії, він ознаменував початок революційного зрушення країн Європи. Знаменною є й еволюція образу Гарібальді в поезії Кардуччі. Якщо в «Сицілії і революції» йому надано урочистого, оптимістичного пафосу героя-переможця, то в більш пізніх творах з'являються песимістичні мотиви відчаю і зневіри. У вірші «Після Аспромонте» (в битві полизу Аспромонте військо гарібальдійців зазнало поразки) образ Гарібальді перетворюється на символ переможеної революції.

Найбільш значним з ранніх творів поета вважається поема «До Сатани» (1863), що є своєрідним гімном на честь антагоніста верховної божественної влади, духа зла і руйнування, в особі якого поет вбачає вічний рушій прогреса. Місце Сатани в поемі спочатку повинен був заступити Прометей, але зрештою поет усе ж зупинив свій вибір на бунтівному демоні: «Прометей чудово символізує боротьбу людської думки з клерикаризмом у цілому. Я ж повинен був змалювати силу життя, внутрішню війну натуралізма і раціоналізма проти християнської церкви і їхню перемогу над нею». Кардуччі був прихильником пантеїстичної філософії. Божеством він вважав мудру природу світобудови. Італійський

літературознавець Л. Руссо зауважував, що «Кардуччі все своє життя був справжнім сином віри, але тільки віри поза церквою якого б то не було сповідання. Така встановилася в Італії традиція, що розпочалася з Вітторіо Альфьєрі, – не визнавати бога католиків. Богом для Кардуччі була Свобода». Тому й Сатана Кардуччі – це насамперед уособлення вічної діалектики світового розвитку, рушій прогресу, але не тільки. Кардуччі зображує в поемі боротьбу язичництва (як світлого начала) з християнством, раціоналізма з обскурантизмом, повнокровних, природних почуттів – з аскетизмом.

Вже в 60–70-ті роки класицизм Кардуччі активно почав вбирати до себе мотиви та образи романтичної поетики, що знайшла свій вияв в поглибленні емоційно-пристрасного стилю поета, в його підкресленій увазі до картин прекрасної італійської природи, філософського осмислення історії, появи поряд з громадянською лірикою інтимного звучання: ліричні збірки «Нові рими» (1861–1887), «Ямби і еподи» (1869–1879), «Варварські оди» (1871), «Нові варварські оди» (1882), «Рими і ритми» (1901).

Відмова від поетики класицизму дається взнаки вже у першій із цих збірок – «Нові рими». Поет виривається за межі класицистичних уподобань, занурюючись у чуттєвий світ, жадібно вбираючи його фарби, звуки, запахи. У віршах збірки, як зауважує С. Ломідзе, «значно посилюється складність людської особистості взагалі та самого поетичного «я» зокрема. «Нові вірші» – це незнайоме раніше італійській поезії зачудування безмежною і прекрасною природою, пов'язаною із внутрішньою, емоційною сферою людини; вона стає неодмінним учасником її духовного життя».

Найбільш довершеною серед збірок цього періоду творчості Кардуччі вважається збірка «Ямби і еподи», у віршах якої збережено основні теми класицистичної лірики: свобода та незалежність народу, героїчний опір людини. «Вірші збірки створені на основі конкретних фактів, реальних історичних подій, проте сам підхід до їхнього поетичного втілення значною мірою пов'язаний із класицистичною поетикою. Втім, поряд із цим у збірці простежується значний вплив романтизму, який наклав свій відбиток на лад віршів Кардуччі, спричинив зміну поетичної мови та відхід од монотонності класицистичного

вірша. У «Ямбах й еподах» безсумнівний вплив «Ямбів» О. Барб'є та «Відплат» В. Гюго. Кардуччі зближує з його французькими попередниками наступальний характер поезії, саме звернення до жанру сатиричного спростування. Звідси і безпосередність, різкий, неправильний, «нервовий» вірш, уведення форм розмовної мови» (С. Ломідзе).

В цей же період Кардуччі створює й дві поеми. В першій – «Са іга» (1883), скомпонованій циклом сонетів, розповідається про основні етапи розгортання французької революції 1789 р., від першого заклик до революції, що його чує селянин, який працює в полі (1-й сонет) – до арешту короля Людовіка XVI (9-й сонет). Центральне місце в поемі займає народ, в образі якого поет вбачає основну рушійну силу історії.

В другій поемі – «Пісня про Леньяно» (1897) змальовується колоритна історична картина повстання мешканців Мілана проти німецьких поневолювачів і вирішальна битва поблизу Леньяно 1176 р., під час якої ополченці Мілана завдали нищівної поразки військам Фрідріха Барбаросси. Головним персонажем твору є повсталий народ, який очолює Альберто із селища Джуссано.

Незадовго до смерті поета, в 1906 р. йому була присуджена Нобелівська премія з літератури «не лише за глибокі знання та критичний розум, але й передусім за творчу енергію, свіжість стилю та ліричну силу, властиву для його поетичних шедеврів». С.Д. Вірсен, член Шведської академії наук, порівняв творчість Кардуччі з історією Італії другої половини XIX ст. На його думку, «язичництво» письменника – це «реакція на недобросовістність католицизму», а сам Кардуччі – «освічений історик-літератор, випестуваний античною літературою, а також Данте і Петраркою», «поет, спрямовуваний ідеалами патріотизму та свободи...»

Українською мовою окремі вірші Кардуччі переклали П. Грабовський, В. Щурат, Я. Бардигола, Д. Паламарчук та ін. Про Кардуччі згадували І. Франко, Леся Українка, М. Бажан.

Запитання і завдання

Охарактеризуйте специфіку ідейного світогляду та основні етапи творчої еволюції Кардуччі.

Які мотиви домінують в ранній ліриці поета?

Чому Кардуччі так зацікавила особистість Гарібальді?

Прокоментуйте ідейний зіст поеми Кардуччі «До Сатани». Як в цій поемі відбилися філософські погляди поета?

Визначте провідні мотиви лірики Кардуччі 60–70-х років.

Література

Горбунов А. Поэтические голоса столетия. 1871–1971. Москва: Книга, 1978– 304 с.

История итальянской литературы XIX–XX веков. Москва: Высшая школа, 1990. 286 с.

Лауреати нобелівської премії. 1901–2001. Київ,: ДІА, 2001. 768 с.

Шепелевич Л. Историко-литературная деятельность Дж. Кардуччи. С.–Петербург, 1908.

Джованні Верга

Назарець В.М. (Рівне)



Верга Джованні (1840–1922), прозаїк, драматург, основоположник і найбільш значний представник італійського веризму (натуралізму), «італійський Золя і Бальзак одночасно», як називали його літературні критики.

Народився 2 вересня 1840 р в Катанії, на Сіцилії, в заможній дворянській родині. Його дід брав участь у русі карбонаріїв, батько також притримувався ліберальних поглядів. Верга вчився спочатку в приватній школі А. Абате, палкого прихильника республіканських ідей, пізніше, з 1858 два роки вивчав право на юридичному факультеті університету Катанії. Недовчившись, впродовж 1860–1864 рр. проходив службу в Національній Гвардії, після чого залишив Сіцилію і перебрався у 1869 р. до Флоренції (тодішньої столиці Італії), де познайомився з багатьма діячами Рісорджіменто, літературними колами, вивчав філософію та естетику. З 1871 р. проживав у Мілані, де зблизився з літературним угрупованням «Скапільятура».

Літературний дебют Верги пов'язаний з романтичними історичними романами. Його перший роман «Кохання і батьківщина» (1856) був присвячений подіям в Північній

Америці періоду війни за незалежність. Наступні романи «Карбонарії в горах» (1861) та «В лагунах» (1863) були написані під впливом сплеску патріотизму після звільнення Сіцилії військами Гарібальді 1860 р. від влади Бурбонів.

Дія першого роману відбувається в Неаполітанському королівстві, захопленому французами в 1810–1812 рр., але роман містить численні асоціації із сучасністю. У центрі роману – образ патріота Коррадо. Розчарований у французькій політиці в Італії, яка принесла їй додаткові побори, Коррадо переходить на сторону карбонаріїв і бореться за свободу батьківщини. Він гине, але залишається вірним своєму патріотичному обов'язку. Роман «В лагунах» змальовує життя Венеції, яка все ще перебувала під владою Австрії. Головні герої роману – угорський офіцер Стефан Келлер та італійська патріотка Джулія, родину якої переслідують австрійці за їхні патріотичні переконання. Келлер, як і багато його співвітчизників, співчуває італійцям і з огидою служить в австрійських військах. Він і Джулія закохані одне в одного, але не можуть знайти щастя в поневоленій країні. Герої гинуть, залишаючись вірними своїм патріотичним переконанням.

Другий період творчості Верги, який триває з середини 60-х і до початку 70-х років, ознаменований поступовою відмовою від принципів романтизму і зверненням до методу об'єктивного, соціально-критичного відтворення дійсності. Початок світоглядної переорієнтації Верги пов'язують з циклом із п'яти так званих «романів пристрасті», що були написані в період з 1866 по 1875 рр. і полемічно спрямовувались проти романтичної теорії пристрасті як почуття, яке звеличує душу людини і надає їй небуденної сили.

В своєму антиромантичному циклі, який склали романи «Грішниця» (1866), «Історія однієї малинівки» (1871), «Єва» (1873), «Тигриця» (1873), «Ерос» (1875) Верга показує, що фантастичні ілюзії не звеличують, а, навпаки, спустошують душу людини, травмують її мораль і перетворюють її на черствого егоїста. Типовим для усіх цих романів є персонаж, який спочатку закохується, потім страждає і, змучений пристрастями, здійснює необдумані вчинки, передчасно помирає або вдається до самогубства.

Власне веристський напрямок проза Верги отримує тоді ж, з появою у 1874 р. новели «Недда», в якій, усупереч традиції до сентиментально-підсолодженого змалювання селянства, в об'єктивному і навіть «жорстокому» дусі зображено сповнене страждань життя Недди, селянки, що працює на збиранні оливок. Одного за одним вона втрачає спочатку матір, потім коханого, а далі власну дитину. Її вчинки і поведінка при цьому продиктовані впливом середовища, в якому вона виховувалась, його побутом та звичаями. Вона покійно сприймає свою долю і в цьому фаталізмі автор вбачає трагічну жорстокість людського буття.

Започаткований новелою веристський метод зображення Верга використовує надалі в збірках новел «Життя в полях» (1880), «Сільські новели» (1883), «На вулицях» (1883), присвячених опису сіцилійського села та міланської бідноти.

Збірка новел «Життя в полях» – одна з найбільш відомих «веристських» книг письменника. В новелах збірки письменник відтворює сіцилійський пейзаж і життя простих сільських мешканців Сіцилії. Герой кожної з новел – неповторна людська індивідуальність, своєрідність якої автор досліджує у її тісних зв'язках з природним та соціальним середовищем: життям села, шахтою, мальовничими сіцилійськими пейзажами, традиційними народними звичаями та забобонами. Тематика дев'яти новел циклу різноманітна – трагедія людського приниження («Рудий»), муки ревнощів («Сільська честь»), втрата душевної рівноваги («Йелі-пастух»), релігійні пристрасті («Війна святих») та ін. Головний конфлікт усіх новел збірки, зрештою, полягає у руйнуванні певних моральних правил, що вступають у суперечність з традиціями та звичаями народного життя сіцилійського села.

В «Сільських новелах» Вергу передусім зацікавили соціальні типи, притаманні для сіцилійського села: типи заможного селянина, священника, представника судочинних органів, збіднілих аристократів та зубожілих селян. В третій збірці «На вулицях» Верга вдається до зображення непривабливих сторін міського життя, які нівелюють людську особистість, штовхають її на шлях відчаю та зневіри, а інколи й самогубства.

Наприкінці 70-х років Верга задумав цикл романів за зразком Бальзака і Золя, який повинен був називатися «Переможені» і складатися з 5-ти творів. За висловом письменника, цикл повинен був представляти з себе «щось на зразок фантазмагорії боротьби за існування», простеженої через життя усіх суспільних прошарків, від злидаря до міністра». Повністю задум не був реалізований і з 5-ти романів були надруковані лише два «Сім'я Малаволья» (1881), в якому змальований вплив соціального середовища на родину рибалок, і «Мастро дон Джезуальдо» (1889), в центрі зображення якого боротьба за існування в середовищі сучасного буржуазного прошарку.

В романі «Сім'я Малаволья» зображена трагічна історія зубожіння та занепаду родини рибалок. Сім'я Малаволья сподівається покращити свій матеріальний стан, але натомість потрапляє у фінансову кабалу до сільського лихваря. Спроби виплатити борг виявляються безуспішними. Старшого сина мобілізують до армії, господиня будинку помирає від холери, зруйнований через негоду човен, а за ним й сімейний будинок доводиться продати за безцінь. Глава сім'ї, старий Антоніо Малаволья перестає бути господарем і працює наймитом; один з його онуків, не витримавши важкої праці та поневірянь, починає зловживати алкоголем і, скоївши злочин, потрапляє до в'язниці; ще один онук гине на війні. Молодшому онукові Алессі і його сестрі Мене ціною неймовірних зусиль і поневірянь вдається повернути родинне помешкання, але й майбутні перспективи їхнього добробуту також залишаються примарними і ненадійними. Попри значну кількість персонажів, в романі важко виділити головного героя. Точніше, його головним героєм є своєрідний «колективний персонаж» – все рибальське селище. В критиці жанрову своєрідність твору часто визначають через означення «хоровий роман», написаний немовби з позиції світогляду усіх мешканців рибальського селища. В другому романі «Мастро дон Джезуальдо» Верга продовжує розпочате ним дослідження закономірностей сучасної епохи, але вже на прикладі іншого соціального прошарку Італії – буржуазії. В романі простежено життєву історію буржуа Мастре дона Джезуальдо, від його початкового збагачення до подальшого зубожіння, моральну

атмосферу його взаємин з сім'єю, рідними і провінційним містом. Дія роману охоплює знаменний для історії Італії період з 1820 до 1848 р., ознаменований рухом карбонаріїв, діяльністю товариства «Молода Італія» і революційним підйомом 1848 г. Проте, в першу чергу Вергу цікавлять не проблеми національної історії, а соціальні і навіть економічні аспекти Рісорджіменто, які визначали сенс головних суперечностей тогочасних політичних та соціальних конфліктів Італії.

Паралельно романам Верга продовжує працювати й у жанрі новелістики: збірки «Мандрівне життя» (1887), «Спогади капітана д'Арче» (1891), «Дон Канделоро і товариші» (1894). Крім прози Верга звертався і до драматургії, в якій у веристському дусі відтворював сцени з народного життя та життя світського середовища: «Сільська честь» (1884), «В швейцарській» (1885), «Вовчиця» (1896), «Від твого до мого» (1903) та ін.

П'єса «Сільська честь» – це драматургічна переробка однойменної новели зі збірки Верги «Життя в полях». Предметом її зображення стали моральні звичаї сіцилійської сільської глибинки, зокрема, традиційне для неї вбивство через ревності. Місце дії наступної драми «В швейцарській» перенесено з села до міста. Її головний герой – міський злидар, сценічний образ якого театральна критика визнала занадто сентиментальним і невдалим. В драмі Верга зосереджує увагу на злиденному житті простого міського швейцара та трагічній долі його дітей. В останній п'єсі «Від твого до мого» Верга змальовує боротьбу сіцилійських шахтарів проти злочинного підприємця Нунціо Раметти. Театральна проблематика і стилістика драматургії Верги була закономірним продовженням його «веристської» прози. Навіть зовні усі п'єси Верги виглядають як спроба драматургічної інтерпретації головних мотивів його романістики та новелістики. Й навіть свою останню драму «Від твого до мого» Верга в 1906 р. переробив у роман, жанр якого для письменника залишався більш зрозумілим і актуальним.

В 1894 р. Верга повернувся на Сіцилію і поступово відійшов від літературної діяльності, займаючись переважно редагуванням та перевиданням колишніх творів. В 1920 р. він

був обраний сенатором. Помер письменник від інсульту у 1922 р.

Запитання і завдання

Проаналізуйте проблематику романів Верги 60-х років.

Чим зумовлена світоглядна переорієнтація Верги в другий період його творчості? Як вона відображена в художніх творах цього періоду?

Простежте еволюцію принципів веризму в прозовій творчості Верги.

Охарактеризуйте новелістику Верги 80-х років.

Проаналізуйте проблематику творів Верги, що увійшли до циклу «Переможені».

Співставте проблематику та поетику прози й драматургії Верги.

Література

Данченко В. Джованни Верга: Библиографический указатель. Москва: Книга, 1966. 78 с.

Зарубежные писатели. Библиографический словарь. В 2 ч. Ч. 1. А – Л / Под ред. Н.П. Михальской. Москва: Просвещение: Учебная литература, 1997. 476 с.

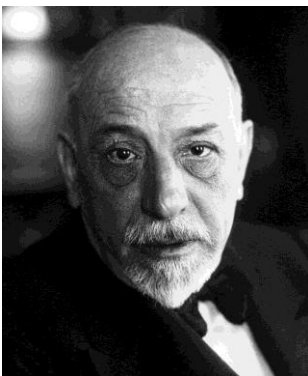
История западноевропейского театра. Том 6. 1871–1918. Москва: Искусство, 1974. 656 с.

История итальянской литературы XIX–XX веков. Москва: Высшая школа, 1990. 286 с.

Кирхенштейне А. Джованни Верга и литература Италии: К 125-летию со дня рождения Джованни Верга. Рига: Латвийский университет, 1965. 69 с.

Луїджі Піранделло

Назарець В.М. (Рівне)



Піранделло Луїджі (1867–1936), італійський драматург, прозаїк, один з творців європейської інтелектуальної драми, предтеча театру абсурду та філософії екзистенціалізму, лауреат Нобелівської премії з літератури 1934 р. «Це один з найбільших письменників XX століття, чия творчість дала імпульс ряду потужних авангардистських течій. Без імені

Піранделло-прозаїка і Піранделло-драматурга неможлива розмова про театр абсурду й філософію екзистенціалізму. Його творчість – безжальне дослідження форм глобальної кризи свідомості, яку переживає людина XX століття. Постійна потреба експерименту і боротьба з каноном, скептична недовіра до усталених норм і пошук незвіданих шляхів у мистецтві – це внутрішній естетичний імператив художника, яким визначається ламаний нервовий ритм його творчого буття. Перед нами – письменник епохи модернізму з усіма гострокутними гранями його суспільної поведінки та естетичних концепцій» (О. Пахльовська).

Піранделло народився 28 червня 1867 р. в м. Агрідженто на Сіцилії в родині власника сірчаних копалень. Вчився в Технічному інституті в Агрідженто, потім одночасно на юридичному та філологічному факультетах в університеті Палермо, в Римському університеті (1887 р.), а закінчив філологічну освіту у Боннському університеті в Німеччині (1891р.), де захистив дисертацію на тему «Звуки та фонетичні особливості говірок Джірдженті» і наступних два роки викладав в університеті. 1893 р. повертається до Риму, співпрацює з літературними колами, в 1894 р. одружується з донькою батькового компаньйона, а в 1898 р. отримує посаду професора італійської літератури в педагогічному коледжі Рима, де працює до 1922 р.

В 1903 р. внаслідок повені були зруйновані батьківські копальні, що дуже суттєво похитнуло матеріальний стан письменника, а ще через рік у його дружини почалося важке психічне захворювання, з яким Піранделло мирився понад 10 років і лише в 1919 р. помістив її до психіатричної клініки.

Письменницька популярність сприяла покращенню його матеріальних статків, але їх було недостатньо, щоб здійснити давню мрію письменника: створити власний театр. В створенні в 1923 р. Національного художнього театру йому допоміг Муссоліні, але через це Піранделло змушений був вступити в 1924 р. до фашистської партії. З театром Піранделло в 1925–1926 рр. гастролював Європою, в 1927 р. – Північною Америкою, а в 1928 р. театр припинив своє існування. Деякий час по тому Піранделло жив в Парижі і Берліні, а в 1933 р. на прохання Муссоліні повернувся на батьківщину. Помер

Піранделло в Римі 10 грудня 1936 р. внаслідок запалення легень.

Перші літературні кроки Піранделло припадають ще на роки навчання в школі, де він розпочав писати вірші і написав трагедію «Варвар», текст якої не зберігся. В 1889 р. світ побачила перша поетична збірка «Радісний біль», де, крім романтичної закоханості, звучать нотки песимізму й дисгармонії зі світом. В 1891 р. з'явилася друга поетична збірка «Пробудження Геї». Але початкове становлення Піранделло як письменника пов'язано усе ж не з віршами, а прозою. В 1893 р. з'явився його перший з шести філософсько-психологічних романів «Знедолена» (початкова назва «Марта Айала»), присвячений долі жінці в буржуазному суспільстві. Написаний під впливом натуралістичної естетики, він, проте, намагається уникати його прямолінійності і голої «правди факта», роблячи акцент на психологічній неоднозначності змальовуваного. Головна героїня твору – дружина заможного чиновника Марта Айала. Талановита і освічена, вона мріє стати вчителькою, але її бажання викликає шалений спротив з боку її агресивного міщанського оточення. Його інтриги та плітки, сімейні чвари зрештою призводять до того, що, залишена чоловіком, Марта змушена залишити й рідне містечко. Випадковий зв'язок з іншим чоловіком, вагітність ще більше поглиблюють стан її психологічного розпачу, але раптово все змінюється. Пробачена чоловіком, Марта повертається в рідне містечко. Парадоксальність і іронічність фабули роману в тому, що героїня позбавлена зв'язків із своїм середовищем не за подружню зраду, а через одну думку про її ймовірність, а коли, вже вигнанкою, дійсно зраджує чоловікові, це, навпаки, повертає їй в очах її кола втрачений авторитет. Виявляється, що міщанська мораль готова пробачити жінці подружню зраду, але не її прагнення бути вільною й декларувати погляди, які суперечать зхагальноприйнятим нормам та уявленням. В 1894 р. з'являється збірка новел Піранделло «Любов без любові», в якій в аналогічному парадоксальному дусі, як комбінація психічних станів людини, змальовується почуття кохання.

Не менш парадоксальна фабульна ситуація відтворена й у найвідомішому романі Піранделло – «Небіжчик Маттіа Паскаль» (1904). В романі простежено незвичайну життєву

долю юнака Маттіа Паскаля. Скориставшись тим, що офіційно його визнали мертвим, він намагається розпочати нове життя, але непевність його нового статусу стає цьому на заваді і, зрештою, юнак повертається додому, де на нього ніхто не чекає і де віднині йому залишається лише продовжувати вдавати з себе «небіжчика Маттіа Паскаля». Ідейний зміст роману декларує філософські погляди на життя його автора. Піранделло був переконаний, що людська особистість фатально роздвоєна між світом її справжнього «я» і тими соціальними масками, за якими вона змушена приховувати його від суспільства. Відтак, людина – це маріонетка, поведінку якої зумовлює сила життєвих обставин. Конфлікт між особистісним і приховуваним під маскою визначає й ідейний зміст інших романів Піранделло – «Старі і молоді» (1906), «Її чоловік» (1911), «Записки Серафіно Губбіо, кінооператора» (1916), «Дехто, ніхто, сто тисяч» (1926).

З початку 90-х років Піранделло вдається і до спроб теоретичного обґрунтування суті свого художнього світобачення (літературно-критичні праці «Мистецтво і свідомість сьогодні», 1893; «Гуморизм», 1908 та ін.). Письменник закликає до інтелектуалізації мистецтва, до побудови таких художніх моделей світу, які, на противагу одномірним конструкціям реалістично-натуралістичного типу, демонструють його множинність і смислову глибину. Головна мета письменника, як вважає Піранделло, довести ілюзорність тих уявлень про реальність, які ми вважаємо за беззаперечну істину і які є свого роду «оптичним обманом», породженим соціальними, моральними, культурними умовностями та обмеженнями, що їх нав'язує людині суспільство. Людина, відчужена суспільством, перетворюється на маріонетку, ляльку, що змушена приховувати свою особистісну пасивність, втраченість за певною соціальною маскою. Ця теза стане однією з центральних і в прозі, і в драматургії Піранделло, а в якості основного естетичного відчуття, здатного передати контрасну суперечливість і ілюзорність наших уявлень про світ, письменник користувався, за його словами, методом «гуморизму» (термін, що близький до понять «трагікомічне» і «гротеск»). Задекларовані теоретичні принципи служать вихідною основою усіх прозаїчних творів Піранделло, його

численних прозових збірок, що увібрали до себе кількасот новел.

Найбільш значні творчі здобутки Піранделло пов'язані із драматургією. Свої перші п'єси Піранделло написав ще в 1890-ті роки, але розквіт його драматургічної діяльності припадає на більш зрілі роки і концептуально продовжує лінію його прози.

В художній еволюції Піранделло-драматурга виділяють три етапи. Перший, 1910–1917 рр. продовжує традиції веристської драми. П'єси цього періоду пов'язані із зображенням провінційного середовища і конфліктами героя із цим середовищем, але одночасно й започатковують полеміку з цими традиціями, вносячи в них елементи інтелектуальних смислових побудов, що демонструють багатовимірність зображуваних конфліктів та прадоксальність форм їхнього розв'язання. Як зауважує О. Пахльовська, «у драматургів-веристів панувала зовнішня сюжетика – їхні п'єси не мали єдиного драматургічного подиху, розбивались на фабульні фрагменти. А Піранделло не розв'язував конкретні колізії, а відповідав на запитання XX століття, – відтак і розвиток його сюжетів з самого початку, від перших новел, був перенесений із зовнішніх координат на внутрішні, з площини об'єктивного аналізу факту в площину безпосереднього його переживання. В цій загостреній суб'єктивізації сюжету відбилася природна полеміка Піранделло, значною мірою учня веристів, із спадком своїх учителів, – полеміка, викликана стрімким поступом інтелектуальної думки на початку нашого століття з її кризовою і скептичною інтерпретацією об'єктивності як незалежної від суб'єкта екзистенціальної категорії. Для Піранделло самодостатня об'єктивність втрачає значення – зміст її переходить із площини позитивістськи оціненого факту, з байдужої площини відстороненої констатації в драматичне силове поле суб'єктивного сприйняття, де стикаються часом взаємовиключні, протилежні тлумачення і підходи, де діє не послідовна логіка подій, а панує цілковитий релятивізм, – стихійна гра непередбачуваних комбінацій, мінливий спектр трагікомічних ситуаційних парадоксів».

Драматургія цього періоду творчості Піранделло представлена творами: «Сіцилійські лимони» (1910), «Право для інших» (1915), «Подумай про це, Джакоміно!» (1916),

«Ліопа» (1916), «Це так, якщо вам так здається» (1917), «Блазенський ковпак» (1917), «Глиняний жбан» (1917), «Людина, звір і добродішність» (1919) та ін.

Найкращі п'єси Піранделло були створені ним в другий період, що припадає на 1920-ті роки, коли, спираючись на традиції драматургії Ібсена і особливо Б. Шоу, Піранделло створює власний інтелектуально-філософський театр: «Усе на краще» (1920), «Роздягнені одягаються» (1922), «Кожен по-своєму» (1924) та ін., з числа яких найбільш знаменитими є дві п'єси: «Шість персонажів у пошуках автора» (1921) і «Генріх IV» (1922). Револьюційна за змістом і формою його втілення перша з цих п'єс написана в експериментальному жанрі «театру в театрі». Шість персонажів, членів однієї родини, яка через зражене кохання спочатку розпалась, а потім знову зібралась разом, з'являються прямо із глядацького залу на сцену, де відбувається театральна репетиція, з вимогою до режисера поставити їхню драму, що повинно стати актом символічної доконаності, логічної доствердженості їхнього буття.

Драматизм ситуації в тому, що життя цих персонажів – це суцільна трагедія непорозумінь. Перебиваючи одне одного, персонажі намагаються пояснити режисеру суть родинної драми і власних прагнень. Мати, зраджує Батькові із його секретарем. Попри це він дає їм обом грошей, щоб вони змогли залишити його будинок. Дворічного Сина він з годувальницею запроторює до села. Від нового чоловіка Мати народжує ще трьох дітей – Пасербицю, Хлопчика і Дівчинку, але законнонароджений Син відмовляється їх визнавати. Після смерті свого співмешканця Мати з дітьми повертається до рідного міста. Нужденне матеріальне становище сім'ї спонукає Пасербицю до зайняття проституцією, в чому вона звинувачує то Батька, то Сина. Мати намагається примирити членів родини, але ті постійно сваряться і з'ясовують стосунки, шукаючи винних в причинах сімейної драми. Ексцентричні члени цієї родини немовби втекли зі сторінок життя і увірвалися до театру, тому що вони бажають бути знаменитим, мріють про глядачів та про те, аби їхня драма стала публічною. Режисер, збитий з пантелику всім, що відбувається, не може відрізнити,

де гра, а де реальність, і перериває спектакль. Персонажі залишають сцену – їм так і не вдалося втілити себе в мистецтві.

Дія побудована на постійному перехрещенні життєвого і театрального планів, реальності і ілюзорних уявлень про неї. В філософській перспективі драма розроблює тему неможливості взаємопорозуміння в сучасному суспільстві, посилену ідеєю Піранделло про відносність того, що вважати в цьому світі істинним. До теми «театру в театрі» Піранделло повернеться ще не раз – і в п'єсі «Кожен по-своєму» і – особливо – в написаній вже 1930 року п'єсі «Сьогодні ввечері ми імпровізуємо».

«Генріх IV» – це філософська за змістом трагедія, яка одночасно частково інтерпретує на сучасному матеріалі мотиви шекспірівського «Гамлета». До головного героя, що збожеволів 12 років назад, повертається нормальна свідомість, але, тверезо оцінюючи моральні аспекти світського середовища, до якого він належить, герой вирішує і надалі приховувати свій здоровий глузд за маскою удаваного ним раніше імператора Генріха IV. Навпаки, тепер божевільними видаються йому ті, хто вважає себе цілком нормальними. Твір в дуже гострій формі ставить проблем відчуженості і трагічності людської долі в світі, де ілюзії та умовності сприймаються за справжню реальність.

В останній період своєї драматургічної діяльності, який охоплює кінець 1920–1930-ті роки Піранделло концентрує головну увагу на створенні п'єс, які сам називає міфами і які є його своєрідним «культурним заповітом» нащадкам: «Нова колонія» (1928), «Лазар» (1929), «Гірські велетні» (1936) та ін. За словами Піранделло, в цих міфах він звернувся до вічних природних процесів та незмінних людських почуттів, таких, як материнська любов, душевна чистота, віра, інтерпретована як доброта і милосердя, мистецтво – як духовна субстанція, що дає людині наснагу і віру в себе. За жанром усі три п'єси – театральні притчі, сповнені міфологічних алегорій та символів. В п'єсі «Нова колонія» Піранделло розмірковує над причинами неможливості соціальної перебудови суспільства. Дія твору відбувається на зруйнованому землетрусом острові, на якому збираються декласовані члени суспільства з метою заснувати нову колонію, де пануватимуть культ праці та християнської

моралі. Але конфлікти, пристрасті та суперечності між членами нового суспільства стають дзеркальним відображенням старої соціальної світобудови і обертають їхні благородні наміри на недосяжну утопію. «Лазар» – це заснована на біблійних аллюзіях філософська притча про втрату і здобуття віри, про духовне оновлення людини. Ідейний зміст п'єси визначає протиставлення догмату, який уособлено величезним розп'яттям, та життя з його символом у вигляді зеленого кипарису. Якщо дві перші драми стають виявом «етичного» міфу, то п'єса «Гірські велетні» переносить його у естетичну площину, пов'язану із роздумами автора про сенс та призначення мистецтва у сучасному світі. В драмі протиставлені дві концепції мистецтва – реальна та гротескно-фантастична. Фантастичну уособлюють поет-чарівник Котроне, який зібрав у своїй гірській садибі схожих на нього фантазерів-невдах, що живуть в ілюзорному світі художніх фантазій, зрозумілих лише їм самим. Реальну – графиня Ільза, очільниця трупи мандрівних акторів, що поділяють тверезий погляд на життя та місце, яке у ньому посідає мистецтво, покликане служити людям. Трагічність конфлікту між цими двома концепціями полягає у тому, що справжню художню фантазію важко поєднати з реаліями дійсності, в якій панує жорстоке фізичне насилля, позбавлене духовності (його у творі втілюють Гірські велетні та їхні слуги, що містять натяк автора на сучасний йому диктаторський фашистський режим Муссоліні).

В 1934 р. Піранделло було присуджено Нобелівську премію з літератури «за творчу сміливість та винахідливість у відродженні драматичного і сценічного мистецтва». У своїй промові член Шведської академії П. Хальстром відзначив «найбільш дивовижну рису мистецтва Піранделло, яка полягає у його майже магічній спроможності перетворювати психологічний аналіз на майстерно продуману п'єсу». В промові у відповідь Піранделло пояснив свої творчі можливості «любов'ю і повагою до життя, без яких було б неможливо перенести гіркі розчарування, тяжкий досвід, жорстокі рани і ті життєві помилки, що надають глибини і цінності нашому досвіду».

Запитання і завдання

Зробіть огляд життєвого і творчого шляху Піранделло. Які моральні та духовні пошуки визначають сенс його творчості?

Проаналізуйте проблематику прози Піранделло. В чому полягає її художня своєрідність?

Визначте головні концепти ідейних та естетичних поглядів письменника.

На які етапи поділяється драматургічна творчість Піранделло? В чому виявляють себе їхні особливості?

Охарактеризуйте ідейну концепцію драми Піранделло «Шість персонажів у пошуках автора».

Чому п'єси Піранделло «Нова колонія», «Лазар», «Гірські велетні» називають «культурним заповітом» драматурга?

Література

Бушуева С. О лирической прозе Луиджи Пиранделло. *Пиранделло Л. Избранная проза в 2-х т. Т.1.* Ленинград: Художественная литература, 1983. С. 3–22.

Зингерман Б. Очерки истории драмы XX в. Москва: Наука, 1979. 393 с.

История итальянской литературы XIX–XX веков. Москва: Высшая школа, 1990. 286 с.

Молодцова М. Луиджи Пиранделло. Ленинград, 1982.

Реизов Б. Из истории европейских литератур. Ленинград, 1970.

Топуридзе Е. Философская концепция Л. Пиранделло. Тбилиси, 1971.

Грація Деледда

Кушнір І. Б. (Львів)



Грація Деледда (1871–1936) описує у своїх романах життя її рідного острова Сардинія, знайомить читача з закритим для чужинців світом, що живе за своїми законами честі, гідності, порядності, зберігає звичаї прадавніх часів. У відтворенні краси острова, рідних гір та луків, серед яких виросла письменниця, відчувається її щира любов. Народилася у сім'ї заможного землевласника. Любила свій

«закритий світ» і природу Сардинії. У підлітковому віці опублікувала оповідання у журналі «L'ultima moda». 1895 р. вийшов дебютний роман «Чесні душі», що заявив про появу нової самобутньої письменниці. 1900 р. Г. Деледда одружилася, і молода сім'я переїхала до Рима.

Географічна віддаленість від «континенту», як називають сардинці Італію, спряла формуванню невидимого кордону між мешканцями «цивілізованого» світу та патріархальним життям сардів. Ця різниця світоглядів постає предметом зображення у романах «Тростини на вітрі» (1913), «Попіл» (1904), «Плющ» (1906) та ін.; відчувається духовна спорідненість письменниці з її персонажами. Найбільшої майстерності Г. Деледда сягає саме у аналізі психологічних станів; проблемним вузлом кожного з романів є складна моральна казуїстика, породжена архаїчними законами, правилами, забобонами «закритого світу» Сардинії.

Письменниця стала лауреаткою Нобелівської премії 1926 р. за оповідний хист та за зображення яскравих пристрастей, які її герої переживали з первісною інстинктивністю, за чітке відтворення первозданного суспільства, яке жило поза стереотипами і умовностями тогочасного європейського буржуазного суспільства. Українською мовою перекладено романи Г. Деледди «Плющ» (спочатку в «Літературно-науковому віснику», 1909, томи 54–56, а потім окремим виданням: Київ, 1912, перекладач Л. Пахаревський), «Лихим шляхом» («Літературно-науковий вісник», 1913, томи 62–64, перекладач Н.К. Кибальчич), «Тростини на вітрі» та «Мати» (Київ, 1975, перекладач В. Шовкун).

Особливості естетики Г. Деледди. Письменницю важко зараховувати до якоїсь літературної течії, спостерігаємо поєднання рис італійського веризму та декадансу; це реалізм буденності та романтичне світобачення сардів, ліризм та натуризм пейзажу. Італійський критик Дж. Равеньяні не позиціонує Г. Деледду серед авторів «місцевого колориту»: *«у своїй творчості вона досліджує життя з проникливістю та чуйністю, на яку здатна тільки жінка»*. На його думку, у кращих творах Г. Деледди *«є щось від Біблії... віє патріархальною величчю Старого заповіту»*. Так само і Д.Г. Лоуренс писав, що Г. Деледда описує *«віддалене*

простолюддя з майстерністю Томаса Гарді». У передмові до роману «Мати» Д.Г. Лоуренс висловив відмінну думку, зазначивши, що письменниця «не в змозі проникнути в природу людського страждання і пристрасті», як це вдається геніям. Проте вона «проникнула в психологію примітивної (простої – уточнення наше. – І.К.) людини». Вдало характеризує її манеру письма наступне твердження: оповідна манера Г. Деледди базується на фактах сильної пристрасті, болю, смерті, над якими кружляє відчуття гріха, провини, усвідомлення фатальності, що не уникнути. Італійські літературознавці зазначають близькість стилю письменниці до веризму Дж. Верги, декадентства Г. д'Аннунціо, традиції Л. Толстого та реалізму О. де Бальзака. Проте Г. Деледда має, безперечно, свій стиль, заглиблений в знання культури та традицій Сардинії, особливо Барбаджії. Про свій досвід та потребу писати авторка сказала наступне: «Маю намір пригадати Сардинію мого дитинства, але особливо глибоку і автентичну мудрість, спосіб життя і мислення, такий побожний, старих пастухів та селян (...) їхній брак освіти змушує повірити в прадавню звичку думати і спостерігати життя і потойбіччя. Від декого з них я навчилася правди і знань, що жодна книга не може дати більш чітко і повно. Це фундаментальні істини, які відкрили перші люди на землі у собі, навчаючи і навчаючись одночасно у великих таїн природи і людського серця». (Запис у серії «Голоси видатних постатей», 1959). Письменниця створила свій самобутній стиль на основі усної традиції Сардинії, з відтінком традиційних конфліктів та барв острова, виокремлюючи важливі суспільні моральні та етичні проблеми.

У першому «сардинському» періоді творчості (до 1898 р.) домінують риси поверхового веризму з фольклорним романтизмом та елементами автобіографізму («Квітка Сардинії» (1892), «Лихим шляхом» (1892), «Сардинські оповідання» (1895), «Чесні душі» (1895)).

У романах другого періоду («Еліас Портолу» (1903), «Після розриву» (1902), «Попіл» (1904), «Плющ» (1906), «Тростини на вітрі» (1913), «Маріанна Сірка» (1915), «Втеча до Єгипту» (1925), «Печатка кохання» (1926), «Анналена Білзині» (1927); романи «Козіма» (1937) і «Ліванський кедр» (1939)

надруковані посмертно) відтворений первозданний сардинський світ, де головні події керуються фатальністю, непростим коханням, містицизмом; персонажі показані у час збуреного стані душі, переживаючи почуття провини за пристрасть та спокуту за гріх.

Архетип матері у романі «Мати» (1920). Це один з найвідоміших романів Г. Деледди, на думку критиків є кульмінацією її творчості, належить до другого періоду мистецької зрілості з 1900 р. з перевагою реалістичного зображення над фольклорно-романтичним. Його можна схарактеризувати наступними словами: Г. Деледда подарувала наступний шмат щоденного життя, того, що складається з дрібниць, з почуттів, з самопожертв. Простота персонажів передається жестами та словами у країні з глибоко вкоріненими традиціями та мораллю. Роман про віру, про гріх, про благоговіння, про радість, про мовчазну вдачу, про неконтрольовані пристрасті, що втручаються в життя.

Найбільш вдалим у романі є образ матері. Слід зауважити, що до проблеми стосунків матері і сина авторка зверталася і раніше у романі «Попіл» (1904). Герой цього роману — позашлюбний син сардинської селянки, що покинула його на виховання батька. Він повертається у село на пошуки постарілої матері. На жаль, її не приймає невістка і жінка помирає від розпуки. Роман став сюжетом німого фільму 1916 р. режисера А. Амброзіо з Елеонорою Дузе у головній ролі.

Роман «Мати» став логічним продовженням цієї теми у творчості Г. Деледди. Дія твору відбувається у віддаленому селі Сардинії впродовж двох днів. Історія майже буденна для Сардинії: місцевий священик має любовні стосунки з молодою жінкою з цього ж села. Але ця історія подана з великим психологічним динамізмом, персонажі діють у межевій ситуації: заборонене кохання священика, його сумніви та докори, страждання матері, біль розлуки жінки. Хоча персонажі і сюжет видаються простими, вони захоплюють яскравістю і глибиною. Звична історія подана як глибока людська трагедія стосунків. Конфлікт вкладається у схему «МАТИ–ЧОЛОВІК–ІНША ЖІНКА». Позиція Аньезе щодо матері священика: *«Його вона звала Пауло наче брата; але до неї самої ставилася вже не як до матері, а майже як до*

суперниці, котру треба задобрювати і влещати» ; ставлення матері до Аньезе: «Вона вже не могла себе змусити ненавидіти цю грішницю, що зазіхнула на нього, і думала лише, як урятувати її, ніби йшлося про рідну дочку» .

Метою матері у романі є примусити свого сина священика розірвати стосунки з коханкою. Конфлікт породжений неможливістю його як чоловіка опиратися спокусі молодої і звабливої Аньезе. Найсильніші сторінки роману – опис переживань матері Марії Магдалини. Дізнавшись про їхній зв'язок, вона закликає сина боротися з гріхом, диявольською спокусою, яку втілює жінка. Пауло, що переживає складну внутрішню боротьбу між духом і плоттю, виявляється занадто слабким, щоб прийняти рішення. Священик почувається негідним Бога, який постає у образі матері. Він знаходить сили написати прощального листа Аньезе. Вона ж погрожує публічним викриттям у церкві. Від внутрішньої напруги серце матері розривається. Вона приймає біль сина на себе: *«Її лице було нерухоме й застигле, очі приплющені, зуби ще зціплені, щоб стримати крик. Він одразу збагнув – вона померла від тієї ж муки, від того ж страху, що їх витерпів він».*

На початку роману мати немовби скам'яніла від надміру терпіння, страждань і самотності постає на боротьбу з демоном – коханкою Паоло. Любов матері безмежна, вона захищає те, що належить тільки їй. К.Г. Юнг це пояснює «перебільшеним розвитком материнського інстинкту», що, власне, й визначає той «образ матері, який прославлявся у всі віки й усіма мовами». *«Материнському серцю було любо бачити синам таким гарним і дужим; аж тут його скрадлива хода розбудила знов її муку».* Надмірна гіперболізація значення материнського образу «прив'язує нас до матері і приковує її до своєї дитини, несучи фізичну і ментальну шкоду обом». Для такої матері діти – сенс її життя і вона прагне всеохопної влади над ними. Більше того, «йдучи за безжалісною волею до влади й фанатично відстоюючи власні права, жінки такого типу часто руйнують не лише власну особистість, а й приватне життя своїх дітей. Чим менше така мати знає про власну особистість, тим сильніша й могутніша її підсвідома воля до влади». Мати відчуває дитину як частину себе, тому її любов не раз стає задоволенням власного нарцисизму і вимагає поклоніння,

обожнювання і жертвовного служіння їй з боку дітей. Це, відповідно, унеможлиблює повноцінний розвиток їхньої індивідуальності, нерідко обмежуючи їх роль роллю материнської тіні. Тому образ матері часто пов'язаний з біблійною символікою. Архетип Матері може проявлятися і в численних образах-символах, оточених поклонінням, обожненням. За К.Г. Юнгом, символ матері наявний у тих атрибутах, що показують шлях до спасіння і викликають благоговіння перед ними: з ними асоціюються рай, Бог, церква, таїна. У романі для Паоло мати набирає ознак всемогутнього Бога (вона – посудомийниця у семінарській кухні), цілуючи її руки, він ніби торкається Господа: *«Але найчастіше Бог уявлявся йому ніби схований позад його матері у вогкій і курній семінарській кухні»*; *«У нього було таке враження, ніби він підійшов до вівтаря де сиділа його мати, – загадковий ідол; йому пригадалося як семінаристом після сповіді йому доводилося цілувати її руку»*. Читаючи святе письмо над хворою дівчинкою він *«Подумав про матір, котра все знала і злякався, щоб вона не осудила його»*. У Г. Деледди образ матері відповідає художній традиції його зображення, але виявляється прагнення десакралізувати образ владної матері, а отже, продемонструвати процес звільнення від матері задля можливості індивідуального становлення: *«Йому згадався його приїзд до села, перші роки служби; мати трусилася над ним, як над малою дитиною, що робить перші кроки»* та самореалізація як чоловіка: *«Він страждає, бо він мужчина. Бо він потребує жінки, потребує втіхи і людська природа потребує продовження життя»*.

Охарактеризований материнський образ можна визначити як амбівалентний: саме тут маємо поєднання сили захисту і деструкції сина вимагаючи покори і вдячності за материнську любов. Мати-домінуюча своєю владою немовби приковує сина до себе, унеможлиблює становлення його як чоловіка. *«Він розумів справжнє джерело цієї туги: вона йшла від передчуття смерті, бо зректися любові цієї жінки значило зректися самого життя»*. Мати-жертвна, з іншого боку, приймає біль сина на себе і віддає своє життя за нього. *«А вона таки зрозуміла, своїм материнським серцем відчула смертну тугу сина, який зрікався життя»*. Роман «Мати» Г. Деледди

поставив питання про заперечення патріархальних уявлень про сакральне служіння матері благові сина.

Це вплинуло на художнє творення образу сина: починає домінувати тенденція до відтворення згубного впливу власницького материнського інстинкту на його долю, він стає слабким і безвольним, несамотійним у прийнятті доленосних рішень. Образ коханки є доповнюючим для творення конфлікту, щоб показати, що чоловік не може повноцінно існувати і реалізуватися без жінки. Мати «сильна і відважна» у своєму материнському почутті, вона, приймає вирішальний удар на себе і ціною власного життя востаннє рятує сина. Крім символічного навантаження, образ матері містить ще і психологічно-емоційне значення. Безперечно, архетип матері став основою етнічної домінанти національного характеру італійців. Цікаво зазначити, що і сьогодні в Італії культ матері є домінуючим в ієрархії сім'ї. Матріархатна структура італійського суспільства зберігається донині. Пріоритетна функція жінки як матері заважала її професійній реалізації у суспільстві, поза сім'єю вона була другорядним членом суспільства. Роман відповідає схемі «провина–покарання–спокута». Як зазначає Н. Каччалі, плотський гріх породжує довгий ланцюг покарань, який закінчується спокутою провини, яку персонажі приймають з християнським смиренням. Роман є найбільш показовим для розгляду архетипу маті у художньому трактуванні Г. Деледди.

Висновки. Художній світ Г. Деледди демонструє сталу систему вартостей Сардинії. Безперечно, роман «Мати» залишається поемою материнської любові та найкращим твором авторки. Головна героїня є символом безмежного материнського почуття, вона втілює образ матері-страдниці, яка присвятила своє життя синові. Мати наділена архетипними характеристиками матері-берегині, але і матері-руйнівниці. Жертовність матері задля блага сина у межевій ситуації робить роман психологічно складним і глибоким у традиції прози авторки.

Так само і художній світ роману «Тростини на вітрі» ілюструє патріархальний світ Сардинії та його конфлікти.

Місце письменника у добі, його значення. Творчість Г. Деледди сприяє відкриттю провінційної Італії з її вічними

цінностями. Внесок авторки у світову літератури оцінений Нобелівською премією 1926 р. Знаходимо часте позиціонування авторки у категорію регіонального роману, що є дискусійним, позаяк проблематика творів і протистояння чоловічого і жіночого світу, проблеми подолання обмежень задля розкриття творчого потенціалу і становлення ідентичності свідчать про широту творчого доробку.

Творчість Г. Деледди залишається недослідженою в сучасному українському літературному дискурсі, її романи піднімають ряд проблем, що перегукуються з творами української класики. Тракткування архетипу матері Г. Деледдою близьке до традиції української літератури («Ніоба», «Земля», «Царівна», «Вовчиха» О. Кобилянської, «Лист», «Що записано в книгу життя» М. Коцюбинського).

Запитання і завдання

З'ясуйте значення творчості Г. Деледди у контексті світової літератури.

Чи можна стверджувати, що Г. Деледда є представницею регіональної літератури?

Розкажіть про етапи творчості Г. Деледди.

Які проблеми постають у романах Г. Деледди?

Поясніть проблему долі жінки у романах Г. Деледди.

Порівняйте роман «Мати» Г. Деледди з відомими вам романами української літератури з тією ж проблематикою.

Проаналізуйте особливості творчого методу Г. Деледди.

Література

Деледда (Deledda), Грація [Електронний ресурс]. *Лауреаты Нобелевской премии: Энциклопедия*: Пер. с англ. Москва: Прогресс, 1992. URL: <http://n-t.ru/nl/lt/deledda.htm>

Деледда Г. Тростини на вітрі. Мати: Романи: Пер. 3 іт. – Харків: Фоліо, 2009. 316 с.

Каччалы Н. Грація Деледда. Деледда Г. Тростини на вітрі. Мати: Романи: Пер. 3 іт. Харків: Фоліо, 2009. С. 5-12.

Deledda Grazia. [Електронний ресурс]. URL: http://it.wikipedia.org/wiki/Grazia_Deledda

Deledda G. La madre [Електронний ресурс]. *Grazia Deledda. – Fratelli Treves Editore, Milano, 1920.* URL: <http://deledda.scian.net-index.html>

Література Китаю

Цю Цзінь
Ісаєва Н.С. (Київ)



Цю Цзінь (秋瑾, 1875–1907) – відома китайська письменниця і поетеса, перша жінка-революціонерка та феміністка, яка відстоювала права жінок Піднебесної і була страчена цінською владою¹ за організацію антиурядового заклоту напередодні Сінхайської революції².

Цю Цзінь народилась 8 листопада 1875 року у великому портовому місті Сямень провінції Фуцзянь у заможній родині. Її батько Цю Сінхоу служив суддею, був освіченою людиною і приділяв увагу вихованню своїх дітей. Цзінь з дитинства вирізнялась вродою, зокрема – світлою шкірою, подібною до яшми, тому її нарекли Цзінь (в перекладі – «дорогоцінна яшма», а повне ім'я Цю Цзінь означає «Осінь яшма»). Дівчинка проявляла здібності до знань і батьки дозволили їй навчатись разом із старшим братом. Серед іншого, вона захоплювалась поезією давніх китайських класиків Ду Фу (VIII ст.), Сін Ціцзі (XII-XIII ст.) та ін., а в 11 років навчилась складати вірші самостійно.³ Окрім того Цзінь любила слухати розповіді домашнього вчителя про сміливих і благородних героїв давнини, які боронили Батьківщину від зовнішніх ворогів, а також про народних героїв, які боролися за справедливість у державі⁴. Особливу цікавість у неї викликали легендарні образи жінок-воїнів Хуа Мулань (VI ст.)⁵, Шень Юньін та Цін Няньюй (XVIII ст.), які згодом надихатимуть Цю Цзінь на власну творчість.

¹ Династія Цін (清朝) – маньчжурська імператорська династія, котра керувала Китаєм у 164–1912 рр.

² Сінхайська революція (辛亥革命) – революційні події 1911–1913 рр. у Китаї, в результаті яких було повалено правління династії Цін.

³ Уміння писати вірші – складова частина класичного виховання шляхетних китаянок з давніх часів, що засвідчує відомий трактат ханьської інтелектуалки Бань Чжао (班昭, бл. 49–120 рр.) «Настанови жінкам» («女戒»). Тому в читанні давніх складних поетичних текстів Цю Цзінь допомагала мати, яка мала класичне виховання.

⁴ Популярними в Китаї були оповідки про героїв табору Ляншаньбо – своєрідних «китайських Робін Гудів», які боронили простий народ від утисків можновладців. Ці оповідки були поєднані в сюжеті славного роману Ши Найяня (施耐庵, 1296–1372) «Річкові заплави» («水浒传»).

⁵ Хуа Мулань (花木兰) – найвідоміший в китайській культурі образ жінки-воїна. Ця героїня вперше з'явилась у поемі «Слово про Мулань» («木兰辞», VI ст.) як юнка, що переодяглася чоловіком і пішла у військо замість

Родина Цю жила в портовому місті, тож цілком імовірно, що дівчина знала про торгівлю опіумом, зубожілих робітників, які їздили працювати за кордон, про іноземних місіонерів у Китаї, а також про морську битву з французами при Фучжоу⁶. Проф. Лі Хуншен зазначив, що Цю Цзінь переймалась тим, що китайці можуть стати рабами чужоземних держав, і благала свою матір дозволити їй опановувати бойові мистецтва. В юнацтві вона подумки приміряла на себе образ жінки-воїна або традиційного мандрівного рицаря, який застосовує силу, аби встановити справедливість.

Отже, світогляд майбутньої революціонерки й феміністки формувався у поєднанні класичного жіночого виховання із постійним прагненням Цзінь опановувати традиційні чоловічі навички і вміння. Як жінка із шляхетної родини, вона мала забинтовані «ніжки-лотоси»⁷, і це не завадило їй опанувати бойові мистецтва – навчитись їздити верхи та фехтувати. Звісно, це потребувало від неї неабиякої мужності й сили волі.

У 1896 році батько Цю Цзінь отримав високу посаду і переїхав з родиною в провінцію Хунань. Там Цзінь віддали заміж за сина місцевого поміщика Ван Тінцзюня. Це був шлюб за конфуціанськими традиціями, тобто згоди дівчини не потребувалось, позаяк Цзінь не опиралась, оскільки була вражена благородним вчинком майбутнього чоловіка – він зробив велику пожертву на допомогу постраждалим від повені в Хунані. Через рік після одруження Цю Цзінь народила сина, а згодом і доньку. Ще через кілька років Тінцзюнь купив посаду⁸ в столиці і разом з родиною переїхав до Пекіна.

Цю Цзінь опинилась у столиці у розпал політичних подій. Послаблена війнами маньчжурська влада⁹ викликала хвилю

старого батька. Відтоді вона стала символом хоробрості, витривалості, героїзму і шанобливості до батьків, тобто легендарною дівчиною, яка не поступалася чеснотами чоловікам.

⁶ Битва при Фучжоу (马江海战) – морська битва, якою розпочалася 16-місячна франко-китайської війни (1883–1885). Битва відбулася 23 серпня 1884 року в гавані Мавей, за 15 кілометрів на південний схід від міста Фучжоу. Китайський флот зазнав поразки.

⁷ «Ніжки-лотоси», точніше «золоті лотоси» (金莲) – образна назва маленьких жіночих ніжок, сформованих в результаті процедури бинтування. Цей звичай практикувався в Китаї з X до поч. XX ст. Дівчаткам 4-5 років ламали кістки ступні, після чого бавовняними бинтами міцно прив'язували до ступні всі пальці ноги, окрім великого, і примушували ходити у черевичках маленького розміру. Так ступні зазнавали значних деформацій, часто позбавляючи можливості ходити взагалі. Усі шляхетні дівчата мали пройти цю процедуру. Від розміру ступні залежав престиж нареченої, до того ж вважалося, що шляхетна жінка не має ходити самотійно.

⁸ У Цінському Китаї процвітала корупція, тому чиновничі посади можна було купити за гроші.

⁹ Династія Цін була маньчжурською, тому ханьці (титульна нація Китаю) потерпали від подвійного гніту – феодалного і національного.

невдоволення всередині країни, що призвело до реформаторських рухів (зокрема, руху Кан Ювея та Лян Цічао 1898 р.), Боксерського повстання 1900 р.¹⁰, а згодом – до революційного руху, очолюваного Сунь Ятсеном¹¹. Реформатори сподівалися перетворити Китай на конституційну монархію, а революціонери вважали, що задля виживання країни династійна структура правління має бути зруйнована.

Цю Цзінь із цікавістю поринула у вируюче навколо життя. Із столичними подругами вона читала газети й журнали, обговорювала тогочасні політичні події. Однак чоловік не розділяв інтереси дружини – він виявився прихильником феодального домострою. Будучи гульвісою, він волів, аби дружина, вела затворницьке життя і самозречено займалась вихованням дітей. Волелюбна Цю Цзінь, звісно, не могла змиритись із таким марнуванням життя. Вона вирішила піти від чоловіка й поїхати до Японії, де на той час чимало китайської молоді отримувало освіту західного зразка. Цю Цзінь шокувала своїм рішенням рідних (звісно, традиційно зневажливе ставлення до жінки в китайському суспільстві, не припускало такого вільнодумства). Утім мати не стала на заваді планів доньки, взявши на себе турботу про внуків. Тож Цю Цзінь продала всі свої прикраси і на ці кошти вирушила до Японії. Перед від'їздом вона написала поезію *ци*¹² «Болючі наспіви» («杂咏»), в якій вилила свої почуття, жаль за втраченими роками та жагу до активних дій:

Вкотре річка Цзяньтань розлилась на просторах?

Плине час, чужина – вже волосся моє потьмяніло!

Чи не краща доля Мін-фей, котра в зажурі перетнула заставу,

¹⁰ Боксерське повстання (义和团运动, 1900–1901) – повстання проти іноземного втручання в економіку, внутрішню політику і релігійне життя Китаю, що досягло свого максимуму в останні роки правління династії Цін. Було розгромлене коаліцією 8 держав, які підтримали офіційну владу.

¹¹ Сунь Ятсен (孙中山, 1866–1925) – китайський революціонер і політичний діяч. Відіграв важливу роль у поваленні династії Цін під час Синхайської революції. Був першим тимчасовим президентом Республіки Китай, після її заснування у 1912 році, а згодом став одним із засновників та лідером партії Гоміндан. Один з найшанованіших в Китаї політичних діячів, якого відзначили титулом «Батько нації» (国父).

¹² Ци (辞) – жанр китайської класичної поезії, яка витрізняється багатостопними рядками, розділеними цезурою. Деякі літератури розглядають цей жанр як втілення «жіночого стилю». Зокрема, Цінський автор Тянь Тунчжи (XVII ст.) висловив думку, що у ци «чоловіки співають жіночими голосами», тобто вдаються до «жіночого стилю» зображення почуттів у ліричній поезії. Цей жанр у західному літературознавстві часто перекладають як «романс», оскільки *ци* традиційно виконувались під музичний супровід (найчастіше – лютні) і писались на певну мелодію. Тому назви поезій-*ци* – це назви відповідних мелодій, які часто не мали нічого спільного зі змістом самого вірша.

*І лишився зелений курган та думки про дівку південну.
 Поціляти перлинами у горобців – це справа невдячна,
 Підступні стріли чатують людей у чисячі справах.
 Вербовий пух розвіявся по небу – весна минає,
 Я підіймаюсь вгору й знесилена схиляюсь на перила.*

Цей вірш спровнений складних метафоричних і символічних образів, властивих традиційній китайській поезії в жанрі *ци*. Тут згадується славетна наложниця ханьського імператора Юань-ді – Мін-фей, відома під іменем Ван Чжаоцзюнь (王昭君, I ст. до н.е.). Вона змушена була залишити рідну країну і одружитися з ватажком войовничих племен гуннів, аби зберегти мир і спокій у Піднебесній. Але, за легендою, красуня не могла пережити розлуку з рідною землею й коханим імператором, тому, перетнувши сторожову заставу на кордоні, вчинила самогубство. На місці загибелі Мін-фей встановили пам'ятник на зеленому кургані. Цей образ Цю Цзінь переносить на себе, виражаючи любов до Батьківщини і готовність жертвувати заради неї. Далі у вірші авторка використовує фразеологічні вирази 随珠弹雀 «перлиною Суя поціляти в горобців», тобто намарне приносити великі жертви заради дріб'язкових здобутків; або ж 螳箭伺人 «стріли морських чудовиськ чатують людей», тобто сили зла занапащають добрі наміри людей. Ці метафоричні вирази, пов'язані з давніми китайськими легендами, поетеса проектує на тогочасну політичну ситуацію в Китаї. Чимало борців поклали свої життя заради незначних перемог, «чудовиська» цінської влади чинять розправи над революціонерами і придушують їхню праведну боротьбу – все це надзвичайно засмучує ліричну героїню. З такими думками Цю Цзінь вирушає до Японії. Згодом в листі до брата вона напише: «З 1901 року я не переймаюсь своїм життям. Навіть якщо доведеться померти, не досягнувши успіху, і тоді не буду шкодувати».

Жорстоке придушення Боксерського повстання 1900–1901 рр. сприяло активному поширенню революційних ідей серед китайської еміграції. Японія стала центром гуртування прогресивної китайської молоді – саме тут вони могли вільно висловлювати невдоволення маньчжурською владою та об'єднуватись у політичні угруповання. Цю Цзінь прибула до Токіо навесні 1904 р., де відразу потрапила у вир студентського

руху. Попервах вона вступила на курси японської мови і з групою однодумців створила ораторський гурток. Вона була переконана, що за тогочасних умов першочерговою потребою було вміння виражати свої думки з трибуни, адже преса залишалась малодоступною для неписьменної більшості китаїців. Восени 1904 р. гуртківці започаткували видання журналу «Розмовна мова» («白话报»), де згодом з'явився славнозвісний маніфест Цю Цзінь «Шанобливе звернення до двохсот мільйонів співвітчизниць». В ньому авторка описала проблеми жінок, спричинені бинтуванням ніг та примусовими шлюбами; вирішувати ці проблеми вона пропонувала шляхом запровадження в Китаї республіканського уряду західного зразка.

Загалом, у Токіо Цю Цзінь брала активну участь у роботі революційних спільнот «Тріада» (三合会, 1905), «Об'єднана спілка» (同盟会, 1905), «Спілка відродження слави Китаю» (光复会, 1905). Вона активно виступала перед однодумцями з палкими промовами і писала вірші революційного змісту. В житті і творчості Цю Цзінь конструювала власну маскулінну ідентичність *жінки-воїна*. Один з японських друзів подарував зухвалій жінці меч, який вона ніколи не полишала. У біографічній енциклопедії «Жінки у світовій історії» зазначається: «Вона прийняла революційний стиль, аби відповідати революційному запалу. Завдяки японському мечу, вправності у бойових мистецтвах і чоловічому вбранню вона кинула виклик загальноприйнятому стереотипу східної жінки». Позірна маскулінність набула для Цю Цзінь особливого сенсу – демонстрація сили, волі і стійкості емансипованої жінки нарівні з чоловіком.

Революційний запал позначився на тематиці віршів Цю Цзінь, наскрізним образом яких стає зброя – меч, кинджал, криця, які неминуче проллють кров у боротьбі за визволення Батьківщини (наприклад, у поезіях «Пісня про дорогоцінний меч» / «宝剑歌», «Пісня про заморський кинжал» / «红毛刀歌», «Пісня про меч» / «剑歌», тощо). Показовим також є вірш на мелодію «Куріпки в небі» («鸬鹚天»), в якому поетка чітко висловлює свої наміри перебування в Японії – допомога рідній країні:

*Вітчизна наша гине, сердечний біль не вгамувати;
 На чужині шукаю друзів – близьких собі однодумців.
 Державу розтинають на шматки – ми маємо єднатись,
 І готувати себе на жертвенний вівтар.
 Тяжкий і небезпечний шлях у десять тисяч лі,
 Затамувавши біль, долатимуть герої.
 Хто каже, що жінки до подвига не здатні?
 Щоночі по стіні вдаряє криця –*

*то славний меч «Дракона
 джерело».*

«Драконове джерело» – це назва легендарного древнього меча. Загалом, образ дорогоцінного меча є амбівалентним символом чоловічого первня у різних культурах. Як зазначає Д. Трессидер, «окрім своєї очевидної агресивно-захисної функції, меч – важливий символ влади, правосуддя, вищої справедливості, всюдисущого розуму, кмітливості, фалічної сили, світла, роз'єднання і смерті». Для Цю Цзінь він стає виразником жіночої звитяги та героїзму. Тож авторка висловлює думку про готовність із зброєю в руках боротися за визволення рідної землі.

Патріотичні мотиви посилились у громадянській ліриці Цю Цзінь після короткої поїздки на батьківщину в 1905 р. У віршах з'являються ліричні ноти і сумовиті образи *хмар, вітру, місяця, птаха вивільги, сліз*, які в традиційній літературі часто відображали тугу за рідним краєм. Окрім того, серце Цю Цзінь крає біль за понівичену землю Батьківщини під час російсько-японської війни 1904-1905 рр., яка відбувалась переважно на території Китаю:

*... Нестерпно дивитись на карту, що змінила свій колір!
 Як можна віддати Батьківщину на ворожу поталу?
 Молоде вино не здатне змити сліз за долю країни,
 Врятує світ лише зброя в руках непохитних героїв...*

Після повернення в Японію Цю Цзінь активно включається у революційну діяльність. Її обирають однією з керівників спільноти «Тріада», учасники якої ставили перед собою мету скинути цінський уряд і відновити суверенітет Китаю. Переважно це була романтично налаштована молодь, яка вдавалась до різних символічних ритуалів. Наприклад, після клятви вірності революційній справі, вони запалили у

подвір'ї багаття і стрибали через нього, аби підтвердити свою мужність. Насамкінець учасники зібрання зарізали півня і випили «криваве вино». Цей момент згодом Цю Цзінь натхненно зобразила в поезії «П'ю вино» («对酒»):

*Не шкода золото віддати за гострий меч,
Не школа хутром соболя сплатити за вино.
Шкода запал душі намарне загубити,
Гарячу кров лиш в битвах варто проливати.*

У творчості Цю Цзінь домінувальними стають національно-визвольні мотиви, а сама поетка набуває слави «мучениці за національну ідею». Американська дослідниця Джен Кухарські звернула увагу на те, що в пост-маоїстському Китаї образ Цю Цзінь підноситься як символ «революційного націоналізму». Підставою для цього є лірика Цю Цзінь з наскрізними антиманьчжурськими мотивами. Авторка засуджує приниження національної гідності китайців з боку маньчжурської влади, і водночас критикує своїх співвітчизників, котрі змирились із рабським становищем. У вірші «Журюся за героєм У Юе» («书吴烈士槎») вона пише:

*Гірський хребет Кунь Лунь згадує про славних синів,
більше двох сотень років, як замовкли голоси китайців.*

*З опущеними головами вони ходять по-чужоземному
вбрані,*

смердючі й брудні люди зганьбили предків.

Аналізуючи політичні вірші Цю Цзінь, Т. Заяц зауважує, що поетці «не був притаманний вузький націоналізм, утім природно, що натоді її патріотичні прагнення незрідка набували антиманьчжурської форми». Тож, національна сутність поезії Цю Цзінь виражалась у широкому спектрі патріотичних мотивів, де засудження іноземного поневолення було лише складовою.

Революційна діяльність не завадила Цю Цзінь здобувати освіту. У вересні 1905 р. вона вступила до жіночого практичного училища Аояма, де захопилась медициною. Вона вважала, що жінки ні в чому не повинні поступатися чоловікам, наприклад, служити в армії та лікувати бійців. Національне й особистісне визволення жінки стає новою темою її віршів. Так, у славнозвісній «Пісні про жіночі права» («勉女权歌») авторка закликає:

*Ми – покоління, що марить свободою,
Тож вип'ємо келих вина за волю майбутню!
Рівні права чоловіків і жінок освячені небом,
Невже ми зречемося їх за власною згодою?
Ми прагнемо звільнення,
Змиймо бруд і ганьбу минулого.
Ми прагнемо разом узятись до справи
І відновити країну своїми рукамию*

Патріотичні почуття у поєднанні з феміністичними переконаннями поетеси сприяли появі в китайській культурі особливого типу «нової жінки», актуального за умов запеклих національно-визвольних змагань. Цю Цзінь усвідомлює боротьбу жінок за свої права лише у системі загальних соціальних цінностей. Для жінки набувають вартості традиційно чоловічі пріоритети – сила, мужність, войовничість, громадянський обов'язок. Поетеса маніфестує: *Хоч я народилась не чоловіком, та серце моє від чоловічих палкіше* (із вірша «Уся ріка червона» / «满江红»). Вона прагне дорівнятися до чоловіків і довести здатність жінок виконувати громадянський обов'язок – захищати Батьківщину.

У Токіо Цю Цзінь заснувала жіночу спільноту, діяльність якої поєднувала питання жіночої емансипації з китайськими національними інтересами. Саме тоді письменниця почала роботу над романом «Камінь Цзінвей» («精卫石») про дружні стосунки між п'ятьма шляхетними жінками, котрі полишають свої сім'ї та тікають від нелюбів-чоловіків, аби здобути освіту в Японії та доєднатися до революційного руху. Цей роман (який так і не був завершений) мав автобіографічний характер, адже в житті самої Цю Цзінь було таке посестринство – дві близькі подруги Сюй Цзіхуа та У Чжиїн. У назві роману прикметним є міфологічний образ пташки Цзінвей, з якою пов'язаний мотив «відданості безнадійній справі»¹³. За спостереженням китайського дослідника Сянь Вана, «Цю Цзінь використала образ пташки Цзінвей як романтичний символ, котрий спонукав її присвятити себе зміні світу, всупереч нездоланим перешкодам».

¹³ Давньокитайський міф «Птаха Цзінвей наповнює море» («精卫填海») розповідає про те, як Цзінвей, дочка бога Янді, потонула у Східному морі. Вона перетворилась на пташку і вирішила наповнити море камінням та гілками. Міф провадить ідею невтомної відданості безнадійній справі.

Позаяк мотиви жіночої дружби знайшли відображення і в поезії. Прикметно, що в традиційному Китаї товаришування між жінками було неможливим із-за їхнього затворницького життя, котре жорстко регламентувалося нормами патріархальної моралі. Тож тема дружби не входила до репертуару традиційної жіночої лірики. Цю Цзінь порушила цю традицію, створивши цілу низку віршів-послань до своїх друзів-однодумців (як чоловіків, так і жінок). Часто такі послання (здебільшого звернені до жінок) відтворюють сумовитий настрій ліричної героїні та характеризуються підкресленим естетизмом. Наприклад, у вірші «Послання до посестри Чень» («寄瑛妹») Цю Цзінь використовує образи та символи традиційної пейзажної лірики:

*Яскравий цілінь зник вдалині¹⁴, дикі гуси завмерли¹⁵,
безмежна туга охопила душу, самотньо обіймаю ковдру.
В жіночих покоях лише світильник зі мною,
добре, хоч місяць¹⁶ над перилами освітлює душу.
Чую шелест листя, що падає на пусті сходинок,
краплину печалі віддаю мовчазній цитрі.
Передаю із квітучою гілкою моє звернення до посестри,
не сила слухати вдалині на вечірній річці звуки вальків.*

Утім, Цю Цзінь не лише оспівувала стосунки посестринства, вона досить радикально висловлювалась щодо своїх співвітчизниць, які самозречено відмовлялись від прав на особистісний розвиток. В есеї «Звернення до посестер» («敬告姊妹们») вона порушила проблему бездіяльності китаянок, які змирилися із рабським становищем і не прагнули змін. Цю Цзінь обурювалась тим, що її співвітчизниці, аби догодити чоловікам, знущаються над власним тілом: бинтують ступні, туго зачісують волосся, вкривають обличчя товстим шаром пудри й рум'ян. «Найбільш невтішним, – пише вона, – є те, що деякі жінки вважають таке життя вготованим для них у попередньому народженні¹⁷, і вони не навіть намагаються

¹⁴ Яскравий цілінь (锦麟), або єдиноріг – міфічна тварина, втілення абсолютного добра. Його поява є щасливим знаменням, а зникнення, відповідно, втрата надії на краще. За інтерпретацією Т. Заяц, словосполучення 锦麟 ще має значення «оксамитова луска» і символізує лист до рідної людини.

¹⁵ Дикі гуси 雁 – символізує звістку, новину, лист.

¹⁶ Місяць 月 – символ возз'єднання близьких і рідних людей, що знаходяться в розлуці (вони можуть одночасно споглядати місяць з різних кінців Піднебесної).

¹⁷ Тут відображена ідея буддистського кармічного переродження.

змінити своє рабське існування... Чоловіки завжди займають позицію господаря, а жінки – рабинь. Вони самі прагнуть залежати від когось, тому не виявляють жодного бажання незалежності. Ці бранки, замкнені у внутрішніх покоях, позбавлені навіть права на власне страждання». Прикметно, що заможні жінки такі ж безправні, як і бідні: єдина різниця між ними – у прикрасах і коштовностях, які перетворюються на «яшмові й золоті кайдани, а шовкові тканини – на міцні тенета». Палка борчиня закликає співвітчизниць більше не терпіти.

Цю Цзінь сподівалась, що її навчання в Японії триватиме три роки, однак події 1905 р. все змінили. Після переможної війни японські правлячі кола впевнилися, що досить поступлива цінська влада їх більше влаштовує, ніж можливий республіканський уряд в Китаї. Тому Японська влада схилилась до відкритої підтримки маньчжурської династії, на прохання якої ввела нові правила перебування для китайських студентів. Ці правила не лише забороняли патріотичний рух, але й безцеремонно втручались у приватне життя. Тому наприкінці 1905 р. Цю Цзінь змушена була повернутися на батьківщину. Попри все вона відчувала радість і оптимізм.

Після повернення в 1906 р. Цю Цзінь викладала у рідному місті Шаосін у жіночій школі «Ясний шлях» (明道), а на початку 1907 р. разом із однодумцями започаткувала в Шанхаї видання журналу «Китаянки» («中国女报») – одного з перших у країні феміністичних видань. На його сторінках Цю Цзінь продовжує критикувати жорстоку традицію бинтування ніг, а також виступати за права жінок на вільний шлюб та здобуття освіти. У передньому слові до першого номеру журналу вона закликала співвітчизниць покінчити із темрявою і невіглаством: *«Чи не краще вирватись із царства мороку назустріч світлу, ніж наражати своє життя на небезпеку, підкорюючись довічному закону. Священний ліхтар поведе мільйони людей до іншого берега, хіба це не є найвищою місією?»*. Втім, із-за проблем фінансування, було видано лише два номери журналу.

У цей час Цю Цзінь прийняла пропозицію ватажка революційного руху Сюй Сіліня очолити школу «Велике єднання» («大同») у Шаосіні, яка була створена для прикриття

революційної діяльності в провінції Чжецзян. Попри все, це була школа нового зразка, де могли навчатися як хлопці, так і дівчата. Навчальна програма складалась за західним зразком і передбачала вивчення іноземних мов (англійської та японської), алгебри, картографії, фізики, хімії, історії, географії, фізіології, фізкультури, а також музики й малювання. В цьому закладі навчалась протестно налаштована молодь провінції, водночас проходячи вишкіл із зброєю. За містом Цю Цзінь особисто організовувала військові навчання студентів і активістів, заохочуючи до них і дівчат.

Будучи членом революційної «Спільноти відновлення слави Китаю», Цю Цзінь підтримувала тісні зв'язки з лідерами організації у різних провінціях, метою яких була підготовка антиурядового повстання. Для цього була організована Армія реставрації. Цю Цзінь брала в цьому активну участь, а також займалась агітаційною роботою.

Наприкінці травня 1907 року Сюй Сілінь повідомив Цю Цзінь, що Аньхойська організація готова діяти. Він закликав, щоб Чжецзянське відділення також готувалося до повстання найближчим часом. Цю Цзінь повідомила про це лідерам Армії реставрації, сказавши фразу, що стала легендарною: *«Стріла вже закладена в лук. Ми не можемо не випустити її!»*. Саме тоді в характері Цю Цзінь найяскравіше проявилась сутність міфічної пташки Цзінвей, готової змінювати світ, всупереч усім перешкодам.

Повстання закінчилось поразкою. Звістка про розгром повстанців у провінції Аньхой спричинила сум'яття серед решти революціонерів. Урядовим військам досить легко вдалось приборкати роз'єднані сили повстанців і заарештувати їхніх організаторів, у тому числі й Цю Цзінь. Її заґратували у жіночій в'язниці й неодноразово вчиняли допити, на яких вона не видала жодного із своїх соратників. Мужню борчиню засудили до страти. Перед смертю вона написала знаменитий поетичний рядок, в якому обіграла власне ім'я та висловила своє ставлення до атмосфери змертвілості, яка панувала в країні: *«Осінні вітри та дощі навіюють [смертельний] смуток»*.

Цю Цзінь була страчена на світанку 15 липня 1907 р. у м. Шаньїн (провінція Шаньсі). Вона поводитись мужньо і

залишалась незворушною навіть тоді, коли поклала голову на плаху. За думкою китайських дослідників, цю страту правдиво зобразив відомий письменник Лу Сін в оповіданні «Ліки» («药», 1919), де Цю Цзінь стала прототипом хлопця-революціонера Ся Юя. Тіло Цю Цзінь кілька разів піддавали перепохованню, зрештою воно знайшло «останній притулок» в одному з наймальовничіших куточків Китаю – на березі озера Сіху в старовинному місті Ханчжоу.

Образ хороброї революціонерки і непересічної жінки Цю Цзінь став символом мужності й жертвовності в китайській історії та культурі. Її коротке але насичене яскравими подіями життя привернуло увагу літераторів. У 1930-ті рр. відомий драматург Ся Янь присвятив їй п'єсу «Життя Цю Цзінь», а в 1957 р. письменниця Мен Яо написала повість «Мандрівна героїня Цю Цзінь».

Постать Цю Цзінь та її поетичний доробок привернув увагу й західних дослідників та перекладачів. Українські дослідники, зокрема, простежують суголосність художнього мислення Цю Цзінь і Лесі Українки в таких аспектах як революція, націоналізм і фемінізм.

Запитання та завдання

Простежте основні події життя Цю Цзінь. Проаналізуйте історичні та соціальні причини, які зумовили появу першої китайської феміністки.

Які ідеї провадила Цю Цзінь, перебуваючи в Японії? Які завдання вона ставила перед собою в той час.

Яке символічне значення в житті й творчості Цю Цзінь мала зброя? Проаналізуйте вірш «Пісня про дорогоцінний меч» («宝剑歌»), визначте парадигму художніх значень образу меча.

Які ідеї фемінізму були провідними для Цю Цзінь? Які з них мають суто китайську специфіку? Яка, на вашу думку, спричиненість конструювання маскулінної ідентичності Цю Цзінь?

Згадайте особливості теми дружби в китайській класичній поезії (зокрема у віршах Лі Бо й Ду Фу). В чому унікальність відтворення цієї теми у віршах та есеях Цю Цзінь?

Як ви розумієте сутність передсмертного поетичного рядка Цю Цзінь: «Осінні вітри та дощі навіюють [смертельний] смуток» (秋风秋雨愁煞人)?

Ознайомтесь зі статтею O.Vorobey & N.Isaieva «Lesia Ukrainka and Qiu Jin: The Confluence of Their Poetic Worlds via Translation». Висловіть свою думку щодо можливості порівняння творчості поеток.

Література

Ісаєва Н. С. Китайська жіноча проза: ревізія канону. Київ: Логос, 2018. 446 с.

Заяц Т.С. Цю Цзінь: жизнь и творчество (1875-1907). Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 1984. 135 с.

Hu Ying Gender and Modern Martyrology: Qiu Jin As Lienü, Lieshi, Or Nülieshi. *Beyond Exemplar Tales: Women's Biography in Chinese History*, 121-136. Joan Judge and Ying Hu. Berkeley, Los Angeles, London: Global, Area, and International Archive University of California Press, 2011.

Kucharski Jen. Qiu Jin: an Exemplar of Chinese Feminism, Revolution, and Nationalism at the End of the Qing Dynasty. *New Views On Gender*, 2016, no. 17, pp.94-106.

Qiu Jin (C. 1875–1907). Encyclopedia.Com, 2020. URL: <https://www.encyclopedia.com/women/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/qiu-jin-c-1875-1907>

Translation: Poems by Chinese feminist and revolutionary writer Qiu Jin. – NüVoices, 2021. URL: <https://nuvoices.com/2021/03/10/translation-poems-by-chinese-feminist-and-revolutionary-writer-qiu-jin/>

Vorobey O., Isaieva N. Lesia Ukrainka and Qiu Jin: The Confluence of Their Poetic Worlds via Translation. *Kyiv-Mohyla Humanities Journal*, 2021, no 8, pp. 121-145. DOI: <https://doi.org/10.18523/kmhj249196.2021-8.121-145>

秋瑾诗词集. 子夜星网站, 2015. URL: http://www.ziyexing.com/files-2/qiujin/qiujin_01.htm

Частина II

Література I половини XX століття

Історико-літературні, соціальні, технічні, політичні, національні фактори періоду

Криворучко С. К. (Харків)

Перша половина XX ст. є самою кривавою в історії людства. Вібулися дві світових війни: Перша світова війна, Друга світова війна; Китайсько-Японська війна, революція в Китаї, революція в Росії. На поч. XX ст. утворився військово-політичний союз Антанта, в який входили країни Франція, Велика Британія, Росія. Їхньою метою було протистояти іншому військово-політичному утворенню – Троїстому союзу, в який входили Австро-Угорщина, Німеччина, Італія. Антанта формувалася упродовж 1904-1907 рр., Троїстий союз виник значно раніше – 1882 р.

Перша світова війна тривала з 1914 по 1918 рр. Причиною Першої світової війни була вимога Франції до Німеччини: повернути Ельзас та Латарингію. Після цієї вимоги Німеччина оголосила війну Франції, яка переросла у світову (Першу) війну. У Першій світовій війні загинуло більше 16 мільонів людей. Окрім цього було знищено соціальний інститут імперій: в результаті Першої світової війни розпалися Французька, Австро-Угорська, Російська імперії, та остаточно втратила свою міць, економічний та політичний вплив Британська імперія.

Існує дві думки щодо тривалості Другої світової війни: 1) з 1939 по 1945 рр. (1 вересня 1939 р. вторгнення Німеччини в Польщу – крах системи міжнародних домовленостей, порушення Версальсько-Вашингтонської угоди: Німеччина, Італія, Японія протистоять Франції та Великій Британії); 2) з 1937 по 1945 рр. (7 липня 1937 р. початок війни Японії та Китаю – порушення домовленостей між Німеччиною та Китаєм). Причинами Другої світової війни були: світова економічна криза; виникнення тоталітарних держав СРСР та Німеччини; поширення комуністичних ідей та спроби зупинити це поширення по всьому світу; неадекватні висновки після подій Першої світової війни. Наслідками Другої світової війни було

розподіл світу на комуністичну та капіталістичну системи, Холодна війна.

У Другій світовій війні брали участь 62 держави – 80 % населення Землі, військові дії відбувалися на географічній території чорирьох океанів та трьох континентів із використанням ядерної зброї.

Франція

На початку XX ст. Франція провокує Німеччину, що сприяє початку Першої світової війни 1914 р. У ході війни Франція досягла своєї мети – повернула Ельзас та Латарингію, отримала Того, Камерун і Саарську область. Однак за «успішні» політичні вчинки «заплатили» кров'ю – життями більше ніж півтора мільону французів, різким зниженням промислового виробництва, голодом, бідністю всієї країни.

У французькій спільноті відбувається емоційно-соціально-політичний розкол на дві частини: тих, хто підтримує військову політику, та тих, хто її категорично не сприймає, заперечує та протиставляється їй. Ці тенденції вплинули на естетику літератури та інших видів мистецтва.

Франція, з одного боку, відчуває себе переможцем, з іншого, перебуває у соціальній та економічній кризі, що викликає загальну суспільну депресію. Ця криза стала підґрунтям для розвитку новітніх тенденцій, що представлені у музиці (А. Онегерра, Д. Мійо), скульптурі (А. Бурдель, А. Майоль), архітектурі, живописі та літературі. У архітектурі під впливом розвитку науки з'являються нові «демократичні» матеріали – бетон, скло, залізо, залізобетон. Новітні тенденції знаходили реалізацію на територіях колоній Франції – Африканських країнах і містах. Архітектор ле Корбюзьє в Індії в штаті Пенджаб Чандігарсі та в африканському місті Немура впровадив концепцію «соняшного міста», де з'явилися споруди із залізобетону.

Звичайно, осередком розквіту мистецьких тенденцій було місто Париж, який посів місце світової столиці літератури та живопису. У Париж з'їжджалися митці із різних країн – Іспанії, США, Британії, які мешкали тут та «працювали» паризьких кав'ярнях Мон Мартру, де розвивалися різноманітні естетичні концепції.

Після Першої світової війни переосмислюється феномен «війни». Якщо у попередніх війнах індивід відчував себе як герой, який виконує свій обов'язок перед батьківщиною, то тепер він усвідомлює себе як «шмат м'яса», який можновладці «кидають» іншим заради вдоволення власних волюнтариських владних амбіцій. Індивід починає тлумачити війну як кровопролиття, несправедливість по відношенню до екзистенції життя, яке тепер усвідомлюється як прекрасне, короткоплинне, минаюче.

Митці прагнули реалізувати у творах насолоду, гедонізм, молодість, захоплення життям, соняшну радість. Панувала атмосфера величі життя, вітаїзму, бажанням жити кожної миті.

У 20-30 рр. XX ст. у Франції відчувається загальний страх перед загрозою тоталітарного режиму Німеччини, з одного боку, та захоплення перед незрозумілими та неочикуваними післяреволюційними подіями колишньої Російської імперії. Країна опиняється між двох тоталітарних систем із пам'яттю про «смерті» Першої світової війни.

У ході Другої світової війни 1939-1945 рр. Франція була окупована Німеччиною упродовж 4 років: з 1940 по 1944. Загинуло 280 тисяч військових та 412 тисяч мирного населення. Інтелектуали та патріоти намагалися діяти неофіційно врозріз із позицією президентського уряду. Їхня діяльність увійшла в історію як французький Опір. Ідеологія Опору відзеркалилась у літературних творах та інших видах мистецтва. Синхронно з установленням соціал-демократичним політичним режимом в Італії Німеччині (фашизм) у Франції розквітла філософія екзистенціалізму та загострився феномен літературного екзистенціалізму (проблема вибору) в літературних творах.

Трагічні події сприяли зосередженню уваги митців на внутрішньому світі людини, його психології, емоціях, настроях, індивідуалізмі.

Британія

У настроях британської спільноти відбуваються зміни в результаті переходу од вікторіанської культури до тенденцій поч. 1 пол. XX ст. Відбуваються зміни в економіці, політиці, науці, філософії, які вплинули на характер людини та її світосприняття. Британія є світовим промисловим лідером, що

сприяє розквіту економіки. Країна продовжує розвивати колонізаторську ідеологію, яка розповсюджується у світі. Лондон сприймається як світовий фінансовий цент, який контролює політику впливових країн Європи та колонії усього світу.

Більшість громадян проживають у містах. Однак не зважаючи на ці досягнення, у традиційній британській промисловості простежується занепад. Соціальна система Едвардіанської доби стає підґрунтям для виникнення незадоволення нижніх верств, яке може перейти у страйки. У спільноті розповсюджуються європейський концепт цінності свободи, позашлюбного вільного кохання (що входить у конфлікт із пуританської традиційною британською мораллю). При цьому соціальний інститут імперії не розпадається, як в інших європейських країнах, а намагається пристосуватися до загальних глобальних світових змін та зовні м'яко трансформується, виживаючи до сер. XX ст.

На поч. XX ст. влада Палати лордів була обмежена внаслідок реформи XIX ст., яка визнала право голосу нижніх верств. Події Першої світової війни, в якій Британія входила в Антанту, підвели до впровадження закону про внутрішнє управління інкорпорації Ірландії, яка стала домініоном 1921 р. Участь Британії в Першій світовій війні пояснюється зовсім несподіваним бажанням (відповідно попереднім історичним військовим конфліктам) підтримати Францію в її протистоянні з Німеччиною. Коли німцями були порушені бельгійські кордони, Бельгія звернулася із проханням про допомогу до британського уряду. Із Першої світової війни Британія вийшла переможницею у спілці союзників, однак із великими фінансовими проблемами. У порівнянні з Францією Британія мала значно менші втрати чисельності населення – військових близько 700 тисяч, цивільного населення близько 17 тисяч чоловік. Однак після «перемоги» із найвпливовішої світової держави (інвестора) Британія перетворилася на боржника (державні видатки до 40 % ВВП). Саме в цей період було засновано перший лейбористський уряд 1924 р. Причинами загального страйку, що охопив країну 1926 р., стало безробіття. Ці економічні процеси тривати до поч. 30-х рр.

У літературі цього періоду простежується зображення кризи Едвардіанської доби до 30-х рр. XX ст. У творах одночасно розкривається розквіт і криза, відзеркалюються у психології героїв події Першої світової війни, яку саме британці для себе визначили як Велику війну. Під впливом історичних реалій в літературі виникає концепт «втраченого покоління». Важливою ознакою доби є зміна цінностей британців на ментальному рівні, впровадження зародків «демократичності» у побутовому контексті, поступове «зовнє» зникнення меж між соціальними прошарками. Актуальним для спільноти є осмислення статусу жінки у контексті шлюбних відносин, в результаті чого формується новий соціальний варіант спілкування чоловіка та жінки.

У 30-40 рр. в результаті встановлення тоталітарних режимів у Європі та СРСР у Британії простежуються настрої оновлення, які є реакцією на непередбачуванні зміни у світі. У ході Другої світової війни у спільноті розповсюджуються гуманні тенденції, відповідно яким вислювлюється «тихий» глибоко емоційний протест проти знуцання над людиною в тоталітарних системах. У час Другої світової війни Британія втратила близько 287 тисяч військових та близько 93 тисяч мирного населення.

Італія

На поч. XX ст. у країні завершилося «криваве десятиліття» вбивством короля Умберто I, що привело до колоніального перерозподілу. Монарх Віктор Еммануїл III враховував сумний досвід попередників та дотримувався конституційних засад. Цей період визначено як «доба Джолітті». Джолітті був лідером опозиції, який впроваджував у Італії ліберально-демократичні реформи, що були спрямовані на вирішення соціальних сучасних проблем: слабка економіка, слабка армія, «пам'ять» про велич Римської Імперії та зародки відродження слабого імперіалізму. Джолітті ввів до складу уряду соціалістів, провів ряд ліберальних реформ: легалізував робітничі організації, впровадив визнання права робітників на страйки, прийняв закони про профілактику травматизму, обмежив використання важкої дитячої та жіночої праці, створив комісії для вирішення конфліктів на виробництві, ввів щотижневі вихідні, створив

норми для нічних змін, впровадив всезагальне виборче право для чоловіків.

Для зміцнення світового визнання 1911 р. Італія розпочинає війну з Туреччиною, в результаті якої отримує області північної Африки – Триполітанію й Киреїнак, та в Егейському морі острови Додеканес. Цими діями Італія закріплює свої сильні позиції у Середземномор'ї.

Упродовж Першої світової війни Італія займала «коливаючу» позицію, вирішуючи, до кого ж приєднатися. На початку XX ст. Італія входила до складу Троїстого союзу, однак потім намагалася наблизитись до країн Антанти. Італія мала територіальні претензії і до Франції (Антанта), і до Австро-Угорщини (Троїстий союз). Італійський уряд розмірковував: до кого ж «правильніше» приєднатися... Оскільки союзники Антанти пообіцяли багатоміліонні кредити та поставки зброї, 25 травня 1915 р. Італія офіційно оголошує війну Австро-Угорщині. Італійська армія під керівництвом Л. Кадрона розпочинає активні військові дії на річці Ізонцо, у Кадорських та Карнійських Альпах, які завершуються смертями та пораненнями понад 280 тисяч італійських солдат. Отримуючи таємну підтримку від Німеччини, італійська армія протистояла австрійській близ Трентіно та на узбережжі ріки Ізонцо упродовж 1916-1917 рр., що завершилося катастрофою для італійців. Після цього війна тривала упродовж року та завершилась перемогою Антанти. У результаті перемоги Італія отримала території Трієст, Істрію, Південний Тіроль, які у складі країни утворили слов'янські та германські культурні та мовні меншини, та втратила понад 500 тисяч людей і мала понад 1 мільйон поранених.

Італійська спільнота була незадоволена наслідками війни, в країні простежувалися демократичні сплески активності робітників, що призвели до захвату деяких промислових підприємств – фабрик та заводів. Цей період 1919-1920 рр. визначено як «червоне дворіччя». На цьому тлі починає набирати обертів фашистський рух. Фашистську партію Італії засновано 1919 р., вона прийшла до влади 1922 р. після походу чорносорочечників до Риму, де вони оголошили королю свої вимоги. Парламентські вибори 1924 р. в результаті дії закону Ачербо (партія, що отримала 25 % дійсних голосів у парламенті

має 66 % місць) завершилися перемогою фашистської партії, яка сформувала більшість, що дозволило встановити диктатуру на чолі з прем'єр міністром Б. Муссоліні. Отже в Італії упродовж 1922-1943 рр. було встановлено офіційний фашистський режим, який впроваджував агресивну стратегію – захват Ефіопії 1935-1936 рр., захват Албанії 1939 р.

Не зважаючи на більшість, в Італії були інтелектуали, які не сприймали фашистський уряд, вважали його негуманним та руйнуючим.

У Другій світовій війні Італія була союзником Німеччини та Японії, яка завершилась поразкою цих країн та знищенням фашистської офіційної ідеології. Після поразки 1943 р. у Північноафриканській кампанії Італія втратила свої колонії в Африці та капітулювала. Однак на території Італії залишались німецькі війська, які окупували країну, в результаті чого на чолі з Муссоліні тримався фашистський режим до 1946 р. В Італії, так само як і у Франції, діяв італійський Опір, який здійснив Квітневе повстання 1945 р. Війська США звільнили Італію 1946 р. У ході Другої світової війни Італія втратила 374 тисячі військових та 105 тисяч мирного населення.

Відповідно Паризький мирній угоді 1947 р. Італія змінила свої кордони: архипелаг Додеканес повернули Греції, Істрія відійшла до Югославії, місто Трієст залишилось приводом до розподілу, в результаті якого залишилось в Італії 1954 р., а його східна частина відійшла до Югославії.

Після фашистської партії у парламенті центральне місце посіла Християнсько-демократична партія, яка сформувалася 1947 р.

Іспанія

Поразка Іспанії в іспано-американській війні поч. XX ст. позбавила країну колоній у Латинській Америці, що викликало економічний занепад, на тлі якого розгорталися настрої соціального протесту спільноти. Упродовж Першої світової війни Іспанія дотримувалася позиції нейтралітету, не брала участь у військових діях, економіка у країні не розвивалася.

Після Першої світової війни в Іспанії почали розповсюджуватися у середовищі інтелектуалів соціалістичні ідеї, які вплинули на поширення незадовільних настроїв серед бідних прошарків, що призвело до страйків і повстань. Серед

вимог незадоволених були: соціальні та економічні реформи, відміна дворянських привілеїв, секуляризація, встановлення республіканської системи держави. Зокрема ці настрої охопили Каталонію, де владу захопив Мігель Прімо де Рівера. Внаслідок цих дій іспанський король Альфонсо XIII надав де Рівера виключні повноваження. Де Рівера оголосив про створення «військової директорії», ввів військовий стан, відмінив конституцію та розпустив кортесів.

Під керівництвом М. Прімо де Рівери було введено репресії по відношенню до анархістів, що допомогло дійти певної внутрішньої стабільності. Зовнішньо-політичні дії Іспанії цього періоду характеризуються перемогою Іспанії у військових діях проти Марокко. Це допомогло залучити інвестиції, щоб покращити економічний розвиток і побутовий рівень населення. Поруч із цим простежувалась політична слабкість, невизначеність, що призвело до відставки М. Прімо де Рівери 1930 р. Після цього розпочалася кампанія за отримання влади між фалангістами, яких очолював син М. Прімо де Рівери – Хосе Антоніо де Рівера. Політичні протистояння завершилися масовими виступами 1931 р., в результаті яких скинули іспанську монархію та встановили республіканське правління у державі.

Ці події ще більше загострили протиріччя у спільноті. Простежувався конфлікт інтересів між колишньої монархічною системою, що викликала тугу за минулим, та сучасним республіканським ладом, в якому не було єдності та спільності – коливання виявлялися між ліберальними капіталістами та анархістами. Влада не могла вирішити економічні проблеми, населення було цим незадоволене. На незадоволення населення влада відповідала терором.

Події у європейських країнах (встановлення фашизму в Італії та Німеччині, комуністичного ладу в СРСР) викликала гнітючий настрій та почуття страху і невпевненості. Під впливом цих настроїв у військових колах формується Іспанська Фаланга, яка 1936 р. влаштовує страйк, який переростає в громадянську війну, що триває до 1939 р. та завершується підкоренням Мадриду та встановленням агресивної диктатури Ф. Франко, яка триває упродовж всього його життя.

Під час Другої світової війни під керівництвом Ф. Франко Іспанія уникає активних військових дій та намагається консервативно модернізувати економіку. У ході Другої світової війни Іспанія втратила близько 15 тисяч військових, втрати серед мирного населення не представлені. Після завершення Другої світової війни Іспанія опиняється в міжнародній ізоляції, що викликає економічну стагнацію.

Німеччина

Економічний розвиток у Німеччині на поч. XX ст. дорівнювався показникам Великої Британії. Економічна світова впливовість Німеччини відкрила для країни ілюзійну перспективу агресивним міжнародним діям, що реалізувалися в колоніальній експансії в Європі. Уряд Німеччини прагнув отримати домінування на морі. Щоб реалізувати цю мету, Німеччина очолює країни Троїстого союзу та розпочинає Першу світову війну проти Франції, яка тривала 4 роки – 1914-1918 рр. У ході військових дій Німеччина програла, втратила колонії – Ельзас-Лотарингію й Польщу, та залишилась окупованою в деяких областях. Загинуло 1 мільйон 19 тисяч військових та близько 500 тисяч мирного населення. За Версальською угодою уряд Німеччини виплачував репарації. Низький економічний рівень після війни вплинув на революційні настрої в країні, які вилились у революцію 1918-1919 рр. Внаслідок німецької революції в країні скасували монархічний лад, відсторонили від влади Кайзера та впровадили демократичну державну систему, яка стала підґрунтям для формування Веймарської республіки. Ці дії не покращили економічний рівень. Занепад економіки супроводжувався нестабільністю у керуванні нового демократичного уряду та незадоволеністю у спільноті.

Велика світова депресія 30-х рр. вплинула і на Німеччину, в якій ще збільшилась кількість безробітних. У країні відбулася політична криза, яка виявилася недовірою спільноти до уряду. У кризовій політичній ситуації на тлі економічної кризи до влади прийшла партія націонал-соціалістів 1933 р., яку очолював А. Гітлер. Після приходу націонал-соціалістів у Німеччині впроваджується тотолітарна система, в наслідок чого опозиціонерів розстрілювали та ув'язнювали. У міжнародних стосунках Німеччина поводить себе так, як і при

владі Кайслера, – впроваджує агресивні дії, в наслідок яких здійснюється незаконна анексія Австрії, частин Чехословаччини, вторгнення у Польщу, захоплення країн Західної Європи (Данії, Норвегії, Бельгії, Нідерландів, Люксембургу, Франції, Югославії, Греції). Існує концептуальна версія, що 1939 р. починається Друга світова війна. У ході Другої світової війни у Німеччині загинуло 5 мільйонів 318 тисяч військових та близько 3 мільйонів мирного населення. У результаті Голокосту на окупованих землях та в Німеччині загинуло близько 6 мільйонів євреїв. Війська США застосували тактику авіаційних бомбардувань німецьких міст, деякі (Дрезден) були повністю зруйновані. Офіційна поразка Німеччини зафіксована у травні 1945 року, після чого країну розподілили на Східну Німеччину – НДР (ідеологічний «протекторат» СРСР) та Західну Німеччину – ФРН (ідеологічний «протекторат» США, Британії, Франції).

Інститут «державності» Німеччини призупинилася після поразки у Другій світовій війні, від країни відійшли великі території. Німеччина була розподілена на чотири зони впливу (ідеологічної концептуальної окупації): британську, французьку, США, СРСР.

Австрія

Активізація робітничого руху в Австро-Угорській імперії простежується на поч. XX ст. Страйки, мітинги, демонстрації загрожували існуванню інституту імперії. Концептуальними вимогами були впровадження загального виборчого права для чоловіків старше 24 років. Під тиском напруги та незадоволення у спільноті Австрійський уряд 1907 р. приймає закон про загальне виборче право. Міжнародна позиція імперії – експансія в Балканському регіоні, що призводить до політичної спільноті з Німецькою імперією та конфлікту із Російською імперією та Сербією. 1908 р. Австро-Угорська імперія анексує Герцеговину та Боснію внаслідок тривалої окупації, яка почалася ще 1878 р.

Початок Першої світової війни відбувається за ініціативою Австро-Угорської імперії, яка «підставою» для оголошення війни Російській імперії робить вбивство ерцгерцога Фердинанда на території Сербії у Сараєві. Початок війни емоційно з'єднав австрійців та підняв настрій у спільноті. Війну

сприйняли як можливість для примирення між представниками різних політичних інтересів та ймовірність загасити внутрішні міжнаціональні конфлікти. Було введено військову диктатуру, яка впроваджувалася жорсткістю та скоренням незадоволених, які все ж таки були: наприклад, Чехословаччина не поділяла загальний ентузіазм. Монархічний уряд намагався повернути колишню могутність, але здійснював неефективні військові операції вже з самого початку, що призвело до дуже швидкого розчарування (вже на початку війни) і серед військових і серед мирного населення.

Відень наповнився великою кількістю біжінців із різних міст, у наслідок чого реорганізували в госпіталі державні будинки. Несподіваними для австрійців стали дії Італії, яка виступила проти Австрії, що на якийсь час посилювало ентузіазм словенців. Після відмови Австрії пререглянути територіальні питання Румунії, Угорщина відокремилась та стала підтримувати Антанту своїми військовими діями проти Австрії. Смерть Франца Йосипа 1917 р. вплинула на подальший хід подій. Молодий австрійський імператор Карл I усунув від влади людей, які підтримували монархічний дух у країні. Національні меншини (серби, хорвати, мад'яри, поляки, українці, словенці) висували вимоги: або автономія для своїх народів, або повне відокремлення від імперії. Чеські солдати австрійської армії почали дезертирувати, чим висловлювали власну партіотичну позицію по відношенню до чеського народу. Австрійці звинувачували імператора в його невідповідності. У ході Першої світової війни загинуло півтора мільйони військових та 420 тисяч мирних жителів.

У австрійській спільноті виник розподіл на противників (інтелектуалів) та прихильників війни. Низький врожай 1917 р., зниження поставок із Угорщини, блокада Антанти викликало незадоволення спільноти, в наслідок якого на військових заводах працівники застрайкували. Вони вимагали кращих умов життя. Пізніше оголошують страйк у Которі на військово-морській базі. Страйк жорстоко придушили. Посилилися сепаративні виступи меншин. Сформувалися національні комітети поляків, чехів, українців, які вимагали незалежності своїх країн. Ці події вплинули на революцію 1918 р. В середині імперії національні меншини оголошували про незалежність

територій. Імператор намагався реформувати конституцію, та ввести федеративну державну систему. Однак це сприяло розпаду Австро-Угорської імперії. У Відні австрійські німці створили тимчасовий уряд Німецької Австрії 1918 р. Партія соціал-демократів вимагала створення демократичної системи. Внаслідок їхніх вимог імператор Карл I відрікся від влади 11 листопада 1918 р. 12 листопада було оголошено Австрійську республіку.

Відповідно Сен-Жерменській угоді 1919 р. Австрія отримала невелику територію із державною німецькою мовою. Австрійські німці, що мешкали у Чехії та Моравії, стали Чехословацьким населенням. Території Тіролі із німецьким населенням відійшли до Італії. Угорський Бургенланд відійшов до Австрії. Австрійській республіці було суворо заборонено об'єднуватися із новою німецькою Веймарською республікою.

1920 р. ухвалили конституцію Австрійської Республіки, яка передбачала федеративну систему із двопалатним законодавчим органом на чолі з президентом.

У 30-х рр. внаслідок економічної кризи незадоволення спільноти зростає, що впливає на політичну систему країни. Виступи канцлера Е. Дольфуса проти соціалістичної партії впливають на введення змін у конституцію, в результаті яких на католицьких засадах формується корпоративна система в країні. Політичні події 30-х рр. у Німеччині впливають на австрійців, серед яких формується коло послідовників ідей фашизму. Австрія прагне незалежності. Відповідно цій позиції 1936 р. заключається угода Австрії з Німеччиною про гарантії незалежності Австрії. Італія так само підтримує ідею незалежності Австрії. Ідеї фашизму поширюються в Австрії, у спільноті розповсюджується сприйняття себе як вищої раси. Домовленості незалежності Австрії скасовуються без попередження, 1938 р. Австрія стає провінцією Німеччини. Починається період економічного розвитку Австрії та емоційного піднесення у спільноті. Австрія працює на військові перспективи Німеччини.

Під час Другої світової війни австрійські солдати воюють у складі німецької армії. Незважаючи на встановлення офіційного фашистського режиму, в Австрії є супротивники цієї ідеології, інтелектуали, які намагаються протестувати. Так

само як і у Франції, в Австрії були групи Опору. Австрійські міста постраждали у процесі бомбардувань. У ході Другої світової війни Австрія втратила 280 тисяч військових та 140 тисяч мирного населення. Після поразки Австрії у Другій світовій війні країну поділили на чотири зони окупації: США, британська, французька, радянська. Парадокс полягав у тому, що Відень, так само як і країну, розподілили на чотири сектори. У ході Другої світової війни загинуло 280 тисяч військових та 140 тисяч мирного населення.

Швейцарія

На поч. XX ст. у країні простежується поступовий економічний розвиток, який сприяє стабільному життю мешканців Швейцарії. У ході Першої світової війни Швейцарія обирає нейтральну позицію по відношенню до воюючих країн, що дозволяє розвивати гуманістичні погляди у спільноті. Функція швейцарської армії – охорона власних кордонів від ймовірного вторгнення небажаних. Під час війни країна стала притулком для постраждалих із різних країн, коло яких включало політичних опозиціонерів та митців із різних галузей, в тому числі, письменників. Саме ці обставини стали підґрунтям для становлення естетики дадаїзму. У спільноті розповсюджувалися незадоволені настрої серед прихильників воюючих сторін – Франції та Німеччини. Навіть виникла загроза розколу країни та втрати державної єдності: франкофонні швейцарці емоційно підтримували Францію, а германофонні швейцарці – Німеччину. Погіршився економічний, раніше стабільний, стан. З'явився дефіцит товарів промисловості та продуктів, зросла кількість безробітних, що впливало на настрої незадоволення у країні. Це сприяло формуванню загального страйка в листопаді 1918 р., що вилилось у спробу державного перевороту, який пригнітили за допомогою армії.

Нейтральне ставлення до воюючих сторін вплинуло на те, що 1919 р. Швейцарію обрали як штаб-квартиру Ліги Націй, в яку увійшли 42 країни. Штаб-квартира, де проходили мирні переговори, перемістилася із Лондону в Женеву. У Лігу Націй Швейцарія увійшла після отримання зовнішніх міжнародних гарантій нейтралітету країни. Саме це допомогло країні уникнути німецької окупації під час Другої світової війни.

Розповсюдження фашистських ідей у 30-ті рр. не знайшло відгуку серед швейцарців, як це було в Італії та Австрії. Навпаки, починаючи з 1931 р. у Швейцарії працюють з радіопередатчиками, які розповсюджують антифашиську ідеологію на зарубіжних територіях, що є опозицією нацизму в окупованих Німеччиною країнах. Більшість швейцарців протистояла націоналістським настроям Німеччини, що сприяло формуванню громадських товариств, які утворили у країні рух «Духовна оборона».

Важливою подією Швейцарії, яка виокремила країну в усьому світі, стало прийняття закону 1934 р. про банківську діяльність («банківська таємниця»), відповідно якому інформація про банківські рахунки та їхніх володарів є закритою, а порушення цього правила стає караним злочином. Цей крок привернув до країни капітали з усього світу та зміцнив діяльність банківської системи, що сприяло її розквіту та позначилося на матеріальному стані громадян країни.

Під час Другої світової війни країна дотримувалася нейтралітету, однак у спільноті панували настрої категоричного неприйняття фашизму. Складність полягала в тому, що країна була оточена окупованими Німеччиною територіями, де встановився тоталітарний режим. У Швейцарії провели мобілізацію, в результаті якої 20 % працюючих чоловіків перейшли у військові. Армія налічувала 430 тисяч осіб, була озброєна відсталими зразками у порівнянні з супротивниками. Фінансові поступки зберегли країну від німецької окупації, під час війни Швейцарія вела товарообмін із Італією та Німеччиною. У Німеччини, окрім продовольчих товарів, швейцарські банки купували золото (більше ніж на мільярд франків), надавали кредити, здійснювали грошові перекази клієнтів із швейцарських у німецькі банки. Фінансові дії Швейцарії є доказом співпраці країни із нацистським режимом на тлі візуального нейтралітету. Окрім фінансової підтримки було відправлено швейцарські медичні місії на німецько-радянський фронт, для того щоб лікувати німецьких поранених на окупованих територіях. У ході цих місій швейцарські лікарі стали свідками військових злочинів.

У порівнянні з іншими країнами парадоксальними є цифри : у ході Другої світової війни загинуло 60 військових та 20 осіб мирного населення.

Бельгія

На початку XX ст. Бельгія отримує міцні капітали від своєї колонії Конго, що впливає на розвиток промисловості країни. Активізація робітничого руху вплинула зміни в законодавстві, в результаті скоротився робочий день до восьми годин, підвишилися пенсії, для чоловіків було введено загальне виборче право. У ході Першої світової війни більша частина країни була окупована німецькими військами, а на невеличкій частині між Північним морем та рікою Ізер бельгійська та англійська армія утримували оборону. Бельгія дуже постраждала під час цієї війни. Саме в місті Іпр, яке було майже абсолютно знищено, уперше було застосовано хімічну зброю – отруйний газ хлор. У Першій світовій війні загинуло близько 59 тисяч військових та близько 50 тисяч мирного населення Бельгії. Після завершення війни було переглянуто угоду 1839 р. між Бельгією та Нідерландами про нейтралітет Бельгії. Результатом цього перегляду була відміна нейтралітету Бельгії, в наслідок чого відбулася демілітаризація Антверпену.

Під час світової економічної кризи 30-х рр. у Бельгії постраждали всі економічні галузі, загострилися соціальні суперечності, збільшилася кількість безробітних. У ході Другої світової війни після підписання королем Леопольдом III акту про капітуляцію країни бельгійський уряд тікає у Велику Британію, а короля депортують у Німеччину. Бельгія залишається без керівництва, на чолі країни окупанти. У 1940-1944 рр. діяло військове керування країною, яке реалізовував генерал фон Фалькенхаузен. Звільняють країну від німецької окупації англійські війська 1944 р., а 1945 р. утворюється новий демократичний уряд, який очолює представник соціалістичної партії ван Аккер. У Другій світовій війні загинуло 12 з половиною тисяч військових та 74 тисячі мирного населення. Це єдина країна, в якій втрати мирного населення майже в 6 разів більше, ніж військових. Після Другої світової війни економіка країни зазнала впливу США, в результаті чого увійшла у Західний союз 1948 р., а 1949 р. Бельгія вступає в НАТО.

США

Для США властива політична активність середнього класу та робітничого класу на поч. XX ст., яка вплинула на реформи у суспільстві. Цей етап увійшов у історію як «доба прогресивізму». Метою руху прогресивістів були кроки проти корупції у владі. Окремою вимогою було прийняття сухого закону, що призвело до закриття певних закладів. Якщо в європейських країнах вводилося виборче право для чоловіків, то в США (одній із перших країн у світі) поставили питання про надання виборчого права жінкам. Із соціальних змін було покращення системи охорони здоров'я, модернізація інших сфер суспільного життя.

Певні ідеї прогресисти запозичили у філософів та соціологів Західної Європи, однак впроваджували їх вони на власній (спочатку регіональній, а після федеральній) території. США – перша країна, що почала переселення народів, коли перемістила корінне індіанське населення на Захід країни, де спеціально для нього були утворені резервації. Велика частина індіанців асимілювалася під впливом англійської культури.

На поч. XX ст. США намагаються виокремитися на світовому політичному рівні, для того щоб впливати на вирішення міжнародних питань. Щоб привернути увагу до країни, держава починає втручатися у військові міжнародні конфлікти. У ході Першої світової війни до 1917 р. США дотримувалися нейтралітету, оскільки передбачали руйнівні наслідки цих подій, і навіть намагалися виступати як посередники примирення воюючих країн. Як миролюбні посередники США увійшли у суперечку «про права нейтральних країн на морі». Велика Британія контролювала Світовий океан, стежила за світовою торгівлею, блокувала германські порти. Німці застосували нову зброю – підводні човни, в результаті 1915 р. затонув пасажирський британський човен «Лузитанія», на якому загинули громадяни США. 1917 р. німцями було потоплено декілька човнів США, після чого країна оголосила війну Німеччині. Отже, США упродовж 1917-1918 рр. здійснювали військові операції на Західному фронті, в армію країни увійшло близько 1 мільйону американських солдат. У ході Першої світової війни загинуло близько 117 тисяч військових та 757 осіб мирного населення.

Участь у Першій світовій війні вплинула на зміни в економіці країни. Виник державний контроль на залізниці, щоб запобігти конкуренції та скоординувати діяльність виробничих підприємств. Контроль за харчовими продуктами та топливом увів фіксовані ціни на зерно та паливо, щоб успішно здійснювати військові завдання. Від цих кроків виграло бідне населення країни – фермери та робітники підприємств. Окрім цього США надавали грошові кредити союзникам – близько 25 мільйонів доларів.

Економічні зміни призвели до порушення прав громадян, яких позбавили свобод. Це вплинуло на формування депресивних настроїв у спільноті, що вилилося в агресивне ставлення до громадян США німецького походження, інакомислення взагалі та антивійськово налаштованих інтелектуалів. Усі ці настрої відзеркалились у мистецтві.

Незадоволення у спільноті підштовхнуло до утворення Ліги Націй у 1918 р., курс якої (реабілітація міжнародної стабільності) розходився із програмою Антанти. Саме до керівництва США (президента Вільсона) звернулися європейські країни із пропозицією про мир. Саме військовий США – полковник Е.М. Хаус – в Європі вів переговори про мир із німцями, наслідком чого стало успішне перемир'я 1918 р. Проблемою для США стала дезинтеграція Європи, яка вплинула на складне відновлення економіки. У Першій світовій війні загинуло близько 117 тисяч військових та 757 осіб мирного населення США.

У ході мирних переговорів із європейськими країнами 1919-1920 рр. США пішли на компроміси по контрибуціям та територіальним питанням. Від цього постраждали певні етнічні групи, представники «утиснутих» країн. Також у спільноті виникли незадоволені настрої, що США може постраждати від міжнародних зобов'язань, які уповільнять розвиток демократії у країні. Так у Ліги націй виникла опозиція. Під впливом подій у колишній Російській імперії в США виникає синдром «червоної паніки», що викликано страхом перед комуністичною ідеологією. У США посилюються розчарувальні настрої, які розповсюджуються після Першої світової війни. Формально США залишалися у стані війни до червня 1921 р., саме тому Ліга Націй розпочала свою роботу без США.

Становлення США у 20-ті рр. відмічено розвитком господарства, що позначено як доба «проспериті» («процвітання»). Однак в літературних творах ці процеси відзеркалені з іронією, американські письменники в цьому «проспериті» вбачають щось сумнівне, хворобливе. Економічний розвиток США дав країні статус світового лідера. Наприкінці 20-х рр. у країні вироблялося стільки ж продукції, скільки в усьому світі. Підвисилася заробітня платня американців на 25 %, безробіття не перевищувало 3-5 %. Зріс кредит споживачів, ціни були стабільними, темп економічного розвитку був найвищим у світі.

Поступово спільнота почала втомлюватися від прогресивної позиції уряду та реформ, що стало нагодою для відродження консерватизму. Саме консерватизм міг гарантувати надійні економічні показники, стабільність, державну підтримку фірмам у їхній діяльності та запезбечення виходу на міжнародний рівень. Однак одночасно з цим зменшилася кількість державних замовлень, знизився світовий попит на американську продукцію, повернулися колишні військові, які не могли працевлаштуватися. «Сухий закон» 1920 р. призвів до контрабанди алкоголю та його виготовлення у невинувачених умовах.

Фінансова допомога США країнам Європи гарантувала виникнення нового ринку для американських товарів, у той же час США відмовляють у кредиті СРСР, щоб запобігти розповсюдженню комуністичної ідеології. Було скасовано контроль за цінами на нафту та зерно, відмовились від законів військового часу та антимонопольних законів, знизилися податки, зменшився державний борг, що вплинуло на розвиток фінансових корпорацій.

Економічне зростання вплинуло на збільшення прибутків у спільноті, що дозволило встановити найвищий матеріальний рівень життя громадян у світі. Фактором, який сприяв економічному розвитку, було розповсюдження електричної енергії: використання побутової техніки (холодильники, радіоприймачі). Більшість підприємств перейшли на електроенергію. Міцні капітали були зконцентровані саме у галузі електроенергетики, радіо та кіноіндустрії, автомобільній сфері, що сприяло збагаченню

спільноти та держави. Бізнес став ще потужнішим, США стали найміцнішим світовим кредитором. Випуск масової моделі «Форд» зробив автомобіль транспортним засобом для багатьох американців, а не предметом розкоші, як це було в Європі. Розвивалася сталелитійна та хімічна промисловість, виробництво скла та гуми, здобування нафти. Створювалися нові робітничі місця, однак розвиток конвеєрного виробництва дозволив значно зменшити кількість робітників.

У спільноті сформувалася жага споживання, індивід відчував необхідність весь час купувати щось нове. У цей період починає розвиватися рекламна діяльність, яка ще більше підсилювала у спільноті бажання «володіти» та «купувати». Розробилася система «розстрочки» для тих, у кого не було грошей. Створювався настрій «ненакопичення», а необхідності повсякчасних витрат грошей. Виникла тенденція стилю «життя в кредит», що дозволяло купувати машини, холодильники, радіо, коли грошей на це не вистачало, і, навіть, не було. Постала проблема нерівномірності розподілу прибутків у родинях: дві третини населення були не в змозі отримати навіть необхідні речі. Розрісся ринок цінних паперів (акцій), на біржах грали близько мільйону американців, які бажали легко заробити гроші. Розвиток промисловості привернув до міст населення із сіл. Обсяг виробництва зріс, а ринкова вартість звеличилась.

1929 р. починається «велика депресія» США, що зумовлена наслідками впровадження стилю в спільноті «життя в кредит». Рухнула банківська сфера, знизилась промисловість, виросло безробіття до 20 %, відчувся спад сільськогосподарчої продукції. Європейські країни не повертали США борги. Попередній економічний сплеск країни призвів до кризи перевиробництва, вироблені товари не знаходили попиту серед населення. Депресія почалась біржевим крахом 1929 р. та тривала до поч. Другої світової війни. Виробництво скорочувалось, безробіття росло, засуха у сільській місцевості Великих Рівнин призвела до ерозії ґрунту, що викликало екологічну катастрофу. Міста засипало пиловими бурями, населення мігрувало на Захід. Тендітна економіка Півдня занепадала, населення мігрувало на Північ у надії знайти роботу в індустріальних містах (Детройт). Фермери банкрутіли.

Криза США розповсюдилась у європейських країнах, знизився рівень виробництва у Великій Британії, Німеччині, Франції. Ці обставини вимагали уряди держав втручатися в економіку, що зумовило формування нових інституцій: державних монополій. 1933 р. у США розпочинається впровадження «нового курсу». Із нових адміністративних заходів було введено програму соціального страхування, допомогу безробітним, охорону довкілля, що полегшило економічну кризу для загалу. Депресія завершується початком Другої світової війни, оскільки США отримують держзамовлення на військове підприємництво. Промісловість військової галузі зростає майже вдвічі, безробіття значно знижується.

США довго не вступають у Другу світову війну (так само, як і в першу). Однак вони надають озброювальну військову допомогу Великій Британії за програмою ліцензіата, підтримують Китай, який веде війну з Японією, оголошують ембарго на постачання нафти в Японію. Після 1941 р. допомагають зброєю СРСР. 7 грудня 1941 р. після нападу Японії на американську військову базу Перл-Харбор, що було реакцією на американське ембарго, США оголошують війну Японії. Після цього кроку Німеччина оголошує війну США.

У Тихому океані ведуться військові дії між Японією та США, в результаті яких 10 грудня 1941 р. японці входять на територію Філіппінських островів, а в квітні 1942 р. їх окупує. Американські та філіппінські військові потрапляють у полон до японців. Битва при атолі Мідуей 4 червня 1942 р. завершується перемогою США над Японією. 8 листопада 1942 р. війська США за підтримки англійської дивізії починають активні дії в Атлантичному океані на узбережжі Марокко та на Середземноморському узбережжі в Алжирі. У ході військових дій до травня 1943 р. США перемагають німецькі та італійські війська, які окупували Північну Африку. У липні 1943 р. армії США та Великої Британії висаджуються на узбережжі Сицилії. Італійський король Віктор Еммануїл III віддає наказ арештувати Муссоліні. Після цього арешту новий державний уряд Італії на чолі з маршалом Бадольо починає вести із урядом США розмову про перемир'я, що завершується капітуляцією Італії 8 вересня.

Морська пехота США висадилася на японському острові Іводзима 19 лютого 1945 р. Японці міцно супротивились цьому вторгненню, однак, незважаючи на агресивні дії коренного населення, наприкінці березня острів повністю захопили американці. Після цього вони здійснили висадку на наступному острові – Окіанава.

6 червня 1944 р. після рішення Тегеранської конференції, у якій брали участь уряди США, Великої Британії та СРСР, армії США, Великої Британії та Канади, розпочинають військові дії в Нормандії, які завершилися 31 серпня визволенням північної та західної Франції. У звільненні Парижу брали участь представники французького Опору. Із 15 серпня війська США співдіють разом із армією Франції. Упродовж військових операцій 1944-1945 рр. звільняють Францію, та 25 квітня 1945 р. зустрічаються у Дрездоні з військами СРСР, в результаті чого 8 травня 1945 р. Німеччина капітулювала. Армія США разом із військами Великої Британії повністю захопила до 22 червня 1945 р. японський острів Окіанава. Японії поставили ультиматум у червні 1945 р., в якому вимагали її капітуляції. Японія відмовилась від цього кроку. У результаті японської відмови від капітуляції 5 серпня 1945 р. на місто Хіросіма американські бомбардувальники скинули, вперше у світовій історії, атомну бомбу. 9 серпня атомну бомбу скинули на Нагасакі. Застосування атомної зброї в Нагасакі було останнім у світовій історії. Два міста знищили за декілька хвилин. Після цього 15 серпня імператор Хірохіто оголосив про капітуляцію. Акт про капітуляцію було підписано на човні США «Місурі» 2 вересня. У ході Другої світової війни загинуло близько 406 тисяч військових та трохи більше 12 тисяч мирного населення.

Військові та економічні процеси першої пол. XX ст., які впроваджував уряд США, зміцнили репутацію, статус і вплив країни на світовій арені, в наслідок яких вона посіла певне місце серед світових лідерів. Історичні події якоюсь мірою відзеркалились у мистецтві. Саме у XX ст. простежується процес формування національної літературної традиції США.

Латинська Америка

Поняття «Латинська Америка» входить у вжиток на поч. XX ст. Цей термін відзеркалює розповсюдження романської (іспанської та французької) культури та традицій на територіях

із корінним місцевим населенням індіанців. Концепт «Латинська Америка» сформував Наполеон III, а представники США його починають використовувати з межі XIX-XX ст. Французька мова і культура майже не закріпилася, тому ведеться про іспанську традицію на географічній території великої кількості країн Північної Америки. Характерною ознакою феномену цих літератур є наднаціональні інтереси, оскільки мови є варіантами суміші індіанських, африканських, французьких, іспанських, португальських фонетичних, лексичних та синтаксичних парадигм, які формують особливість та самобутність творів, як відбиття культури.

Жорстокі події Першої світової війни не зачепили у трагічному ракурсі країни Латинської Америки, однак вплинули на їхній економічний та соціальний розвиток. Збільшення попиту на сільськогосподарчу продукцію у країнах Європи, США вплинуло на ріст цін. Оскільки країни Латинської Америки були аграрними, це дозволило збільшити прибутки за цю продукцію та покращити рівень життя та розвиток примисловості. У 1 пол. XX ст. в цих країнах починає формуватися національний капітал. Розвиток промисловості впливає на виникнення соціального класу робітників. У ході Першої світової війни було вилучено капіталовкладення європейських країн, що дозволило представникам США диктувати свої економічні умови.

Модерністські тенденції реалізувалися як літературно-культурний рух, із якого починається «доба сучасності» в Латинській Америці. Країни Латинської Америки відходять від іспанських орієнтирів та долучаються до світових історичних процесів. Концепт «Латинська Америка» включає культуру 26 країн, серед яких : Аргентина, Бразилія, Болівія, Венесуела, Гаїті, Гватемала, Гондурас, Домінікана, Колумбія, Коста-Ріка, Куба, Мексика, Нікарагуа, Панама, Парагвай, Перу, Сальвадор, Уругвай, Чілі, Еквадор, Пуерто-Ріко, Гваделупа, Мартініка, Сен-Мартен, Сен-Бартелемі, Гвіана. Всі країни із частин імперій перейшли в статус республік, однак деякі з них стали напівколоніями США, так званими «банановими республіками» (Домінікана, Гаїті, Куба, Нікарагуа).

Важливою для розвитку стала Мексиканська революція 1910-1917 рр., яка хронологічно перехрещується із Першою

світовою війною. Поруч із соціальними революційними настроями простежувалися патерналістські патріархальні тенденції – орієнтація на «батька» : лідера, який вирішує проблеми спільноти і держави. Між цими протилежними орієнтирами і проходив розвиток країн – у коливаннях між переворотами, контрпереворотами, вбивствами політиків та урядовців, репресіями звичайного населення, громадянськими війнами, партизанськими рухами, протестами проти «віоленсії» (насильства). Спокій та стабільність спільнота відчувала при авторитарних режимах, коли до влади приходив лідер – вождь, який утримував владу завдяки озброєним силам, спираючись при цьому на підтримку великої кількості неосвітченого населення. Ця форма «правління», яка простежувалася в Венесуелі, Гватемалі, позначилася терміном «демократичний цезаризм».

Міцний вплив на спільноту Латинської Америки мала католицька церква, паства якої налічувала майже 90 % населення. Опозиційні сили намагалися впроваджувати реформи, передусім захищалися інтереси міцних землевласників. Окрему гілку представляли інтелектуали. Політика Латинської Америки виглядала як концепція стримуючих факторів: 1) себе не обділити, 2) натовп, бідноту заспокоїти, 3) амереканців не дратувати. За цими критеріями і сформувався режим «елітарної демократії» в Аргентині, Бразилії, Чілі, Уругваї.

Після Першої світової війни та упродовж Другої населення цих країн зростало, збільшилася кількість мешканців міст у порівнянні з селом. Ці території привертали увагу світових держав тому, що були осередком сировини: заліза, міді, олова, нафти. Із сільськогосподарчих продуктів країни постачали м'ясо, цукор, каву. Відчувалась економічна залежність від Британії та США, були спільні інтереси з Італією, Японією, Німеччиною. 1936 р. у Боенос Айресі відбулася міжамериканська конференція, де всі країни під очоленням США висловили підтримку одне одному та запевнили про готовність допомагати у випадках загрози або небезпеки будь-якої країні. Було вирішено розпочати будівництво Панамериканської автостради від США крізь країни Південної Америки. 1938 року в Лімі було прийнято «Декларацію

принципів американської солідарності» на міжамериканській конференції, яка увійшла в історію як «Лімська декларація», що гарантувала координацію дій США та 20 країн Латинської Америки у випадку військової загрози.

Після початку Другої світової війни 1939 р. всі країни Латинської Америки слідом за США оголосили про свій нейтралітет по відношенню до воюючих країн, що було зафіксовано у Панамі в «Загальній декларації про нейтралітет». Однак світові війни підживлювали економіку країн Латинської Америки. Було матеріально вигідно для урядів країн зберігати нейтралітет по відношенню до воюючих сторін. Уздовж узбережжя США та Латинської Америки було встановлено «зону безпечності» на 300 миль, що забороняло проникнення військових кораблів і літаків. Було створено міжамериканський економічний комітет для консультацій країн.

1940 р. у Гавані на раді міністрів іноземних справ визнали право американських країн на окупацію територій Європи в Північній Америці. Результатом угоди в Гавані стала спільна окупація Бразилією та США Сурінаму (Нідерландська Гвіана), окупація США Венесуели – Аруба та Кюрасао (Нідерландська Вест-Індія). Гваделупа та Мартиніка залишились під патронатом французького уряду Віші.

Дії німецької фашистської армії впливали на формування настроїв опору серед спільноти Латинської Америки. Реакцією на дії Японії (захват бази Перл-Харбор) стало оголошення війни у Гватемалі, Гондурасі, Сальвадорі, Нікарагуа, Панамі, Кубі, Гаїті, Домінікані, Еквадорі разом із США 1942 р. Ці країни увійшли в антифашистську коаліцію. Мексика, Венесуела та Колумбія розірвали дипломатичні стосунки із Німеччиною та її спільниками. 1942 р. на раді міністрів іноземних справ у Ріо-де-Жанейро вирішили препинити економічні стосунки з Німеччиною та її союзниками, не постачати сировину та сільськогосподарчі вироби, створили проект формування військового та політичного союзу латиноамериканських країн на чолі з США з центром у Вашингтоні.

До антифашистської коаліції з часом долучилися Мексика та Бразилія 1942 р., потім Болівія й Колумбія 1943 р., Парагвай, Перу, Уругвай, Чілі, Венесуела 1945 р. та Аргентина. Участь у

військових діях брали лише громадяни Мексики (у Філіппінах, Тайвані, у загонах США) та Бразилії (в Італії). Головним чином інші країни Латинської Америки допомагали постачанням сировини – міді, ртуті, олова, каучука та цукру. Також на територіях Панами, Перу, Чілі, Бразилії, Уругвая, Еквадора, Кіста Рикі розміщалися військові, військово-повітряні та військово-морські бази США. У ході Другої світової війни загинуло 939 бразильських військових, 20 осіб мирного населення Бразилії та 100 осіб мирного населення Мексики.

Після завершення Другої світової війни збереглася угода про солідарність та взаємодопомогу США та країн Латинської Америки, була прийнята «Економічна хартія», відповідно якій на умовах США поширилися торгівельні зв'язки між країнами, що стало підставою для експансії капіталів США в Латинську Америку. 1945 р. 20 країн Латинської Америки увійшли в ООН.

Історичні події вплинули на мистецькі тенденції в літературі країн Латинської Америки, які розкрилися увагою та втіленням не лише до модерністських та авангардистських рис романного (іспанського та французького) дискурсу, а й до англофонних британських та американських засад, які розвинулися на індіанському ґрунті, утворивши самотні ідіостилістичні твори.

Китай

XX ст. для Китаю розпочинається кровопролиттям – Іхетуанським повстанням, яке відбулося у травні 1900 р. Це повстання в історію увійшло як «боксерське». У Пекині було вбито німецького посланця Кеттлера 20 червня 1900 р. Після цього вбивства повстанці сконцентрувалися у кварталі Пекіну, де розташовувалися дипломатичні світові місії, для того щоб осаджувати ці будівлі. Масові вбивства християн католиків та православних повсталими «іхетуанями» 21 червня стали підставою для оголошення війни Китаєм західним країнам – Німеччині, Великій Британії, Австро-Угорщині, Італії, Франції, Японії, США та Російській імперії. Війну оголосила імператриця Цисі. Європейські країни об'єдналися для протидії повсталим, однак коли ці війська прибули в країну для її звільнення від загрози «низів», Пекін вже був зайнятий росіянами, після чого російська армія зайняла всю Маньчжурію.

Домінування в Китаї прагнули Росія та Японія, унаслідок чого 1904 р. розпочалася Російсько-японська війна, причиною якої стало прагнення влади в Маньчжурії та Кореї. Росія програв Японії у Порт-Артурі, 1910 р. Японія захоплює Корею. Упродовж війни Китаєм керує імператриця Цисі, оскільки законного імператора Гуансюя вона спочатку незаконно усунула від влади. Імператор помирає від отруєння 14 листопада 1908 р., наступного дня помирає і Цисі. Після цих смертей імператорський престол обіймає двохрічний Пу І при регенстві свого батька – князя Чуня.

Синьхайська революція 1911-1913 рр. розпочинається Учанським повстанням 1911 р. 12 лютого 1912 р. імператор Пу І відрікається від престолу, до влади приходить прем'єр міністр та головнокомандувач армії Юань Шикай, якого з часом оголосили президентом. Результатами революції було усунення від влади маньчжурської династії, колапс імперії Цін, встановлення Китайської республіки. Після розвалу китайської імперії Монголія під керівництвом Богдо-хана відокремлюється та заключає угоду з Росією. Велика Британія зміцнює свою владу і вплив у Тибеті, наслідками чого були національно-визвольні дії тибетців проти китайців, від яких вимагали вивести військові загони із Тибету. Таким чином, Тибет залишився під впливом Великої Британії, а Монголія під впливом Росії.

«Друга китайська революція», яку очолив Сунь Ятсен, відбулася 1913 р. Якийсь час йому протидіяв Юань Шикай, який встановив у Китаї військову диктатуру та намагався пригнічувати окремі повстання у північних та центральних провінціях. Юань Шикай заснував у Китаї угруповання беянських мілітаристів, що представляли сили півночі країни. Сунь Ятсен не витримав цього опору та емігрував за кордон.

У ході Першої світової війни Китай займає позицію нейтралітету, вимагає від воюючих сторін не переносити військові дії на територію країни. 22 серпня 1914 р. Японія оголошує війну Німеччині, в результаті чого висаджує свою армію близько Ціндао в провінції Шаньдун – центрі німецької колонії. Японія захоплює території німецького протекторату Шаньдун, розповсюджує свою владу. Китайські принци намагаються повернути собі владу та вживають заходів для

відродження імперії. 1915 р. відбувається голосування, де вирішують відродити монархію у Китаї, де на імператорський трон посяде Юань Шикай. Ці дії аристократів викликають чергу повстань у провінціях, які оголошують про свою незалежність від Пекіну. Відокремлюються від Пекіну провінції Гуйчжоу, Гуансі та Юньнань, і пізніше Хунань, Гуандун, Сичуань, Чжецзян. Розрізнення країни зумовило відмову Юань Шикая від титулу імператора. 22 березня 1916 р. було повернуто не так давно сформований інститут республіки Китаю.

Однак Китай не мав досіду республіканського ладу. У країні на військових засадах виникають безліч феодальних частин та мілітаристських груп, які захищають новітніх «феодалів» простого походження. Найпотужнішим та найчисельнішим було беянське угруповання, яке розпалося на п'ять частин: 1) фентянське на чолі з Чжаном Цзолінем (голова бандитів хунхузів); 2) чжилійське на чолі з генералом Дуань Ціжуйем; 3) угруповання на чолі з мілітаристом Янь Сишанем, який хитався між підкоренням беянському угрупованню в місті та генералу Чень Шуфаню у провінції Шаньсі; 4) юаньське на чолі з генералом Тан Цзіяо; 5) гуанське на чолі з генералом Лу Жунтіном.

Від кривавих подій у країні та бойових дій між зазначеними угрупованнями найбільше страждали звичайні селяни та звичайні мешканці міст, яких вбивали майже як мух, грабили, гвалтували, знущалися, забирали майно, одяг, їжу.

Китай роздирили з різних боків. Воюючі китайські угруповання фінансувалися іноземцями, які хотіли встановити таким чином свою владу. Перше – фентянське угруповання – фінансувалося Японією та стежило за провінціями Гірін, Хейлунцзян, Фентян. Друге – чжилійське угруповання – фінансувалося США та Великою Британією та контролювало провінції Цзянсу, Чжецзян, Фуцзян, Шаньдун, Хунань, Хубей, Цянсі, Чжилі. Аньхоньську гілку підтримували японці. Навіть офіційні урядовці орієнтувалися на іноземні військові капіталовкладення, незважаючи на те, що спочатку Китай оголосив їм війну, що і стало приводом для безладу в країні. Суголосності не було в уряді. Генерал Фен Гочжан користувався підтримкою США та Великої Британії, а генерал Дуань Ціжуй

спирався на Японію. 1917 р. Японія робить великі грошові позики Китаю.

1921 р. у Китаї формується комуністична партія, яка не мала популярності та підтримки у широкого загалу. Поступово ця партія міцніє. 1924 р. проходить Всекитайський з'їзд, на якому вирішується орієнтуватися на комуністичну партію СРСР. Так, під впливом нової Радянської імперії на комуністичних засадах приймається конституція Китаю.

Комуністичні ідеї не підтримуються китайською спільнотою. 24 березня 1926 р. на чолі з Чан Кайші в Кантоні відбувається військовий переворот, із міста виселяють комуністів-вигнанців. Чан Кайші встановлює свою владу, спирається на підтримку німців, яку офіційно представляють генерал фон Сект, підполковник В. Бауер (однодумець Гітлера), генерали Ветцель та Фалькенхаузен та підполковник Крібель. Використовуючи досвід німців, китайці намагаються навести лад в країні. Для цього офіцери відправляються на навчання у Німеччину.

1926 р. армія Чан Кайші організовує Північний похід, який тривав пів року, в результаті військових дій звільнили центральні райони країни. 1927 р. знищується єдиний фронт комуністичної партії, починаються масові арешти та розстріли комуністів. Реакцією на ці дії стає спалах Наньчанського повстання 1 серпня 1927 р., потім повстання в Кантоні у грудні, що криваво придушили. До кінця 1927 р. армія Гоміньдана контролювала велику частину Китаю. У військові операції Китаю США інвестували великі суми.

1931 р. Японія нападає на Китай. Японці окупували Маньчжурію, де 1932 р. започаткували державу Маньчжоу-Го, яку очолив імператор Айсінийоро Пуї. Айсінийоро Пуї увійшов в історію як останній імператор маньчжурської імперії Цін. Ці кроки слід інтерпретувати як передсмертну спробу реабілітувати інститут імперії в Китаї. Чан Кайші мусив протистояти: 1) японцям, 2) комуністам, 3) мілітаристам. Він обрав дипломатичну тактику з японцями, з мілітаристами чинив компромісно відповідно обставинам, та агресивно несприймав комуністів. Чан Кайші отримував підтримку від Гітлера для протистояння комуністам. У Китаї сформувалися військові заводи, на яких виробляли німецьку зброю. Також

китайці отримали літаки та артилерію. 26 листопада 1936 р. Німеччина та Японія заключають угоду спільних дій проти комуністів. Наслідками «Великого походу» китайських комуністів стало непокорення генералів Чану Кайші, які вважали, що слід заключити угоду з китайськими комуністами проти японців. Цей факт увійшов у історію як Сианський інцидент, який стався 12 грудня 1936 р. Наслідками Сианського інциденту стало підписання угоди між китайськими комуністами, Чай Кайші та Гоміньдан. 7 червня 1937 року розпочинається Японо-китайська війна. Деякі історики вважають, що саме ця дата є початком Другої світової війни. 21 серпня 1937 р. СРСР та Китай заключають угоду про ненапад, після чого Китай отримує економічну та військову підтримку від Радянської імперії, а Німеччина, в свою чергу, скасовує свої попередні домовленості. 1940 р. Китай був окупований японцями. Японо-китайська війна тривала вісім років : 1937-1945, та хронологічно співпала з Другою світовою війною. Пролилося багато крові, найжорстокіші події відбувалися саме на території Китаю. У ході Другої світової війни загинуло 3 мільйони 800 тисяч військових та 7 мільйонів 900 тисяч мирного населення (**більше 11 мільйонів**).

Після поразки Японії у Другій світовій війні 1945 р. у Китаї знов відновлюється протистояння китайських комуністів і Гоміньдана. 1949 р. перемагає армія комуністів, та розповсюджує свою владу по всій країні. Упродовж цих чотирьох років відбувалося знуцання над китайським народом, який потерпав і від комуністів, і від їхніх супротивників. Загинуло декілька мільйонів мирних жителів. Уряд китайської республіки програв комуністам та відступив у Тайвань. Так утворились дві китайські держави – Китай і Тайвань.

Історичні та політичні процеси вплинули на мистецькі тенденції китайської літератури: на початку століття виникнення уваги до модерністських та авангардистських рис європейського дискурсу, після 30-х рр. агресивне втручання ідеології в літературу, формування концепції соціалістичного реалізму під впливом творів Радянської імперії.

Напрями, течії 1 половини XX ст. *Криворучко С. К. (Харків)*

Тенденції модерної доби

Поняття модерну

Термін **модерн** означає в еволюції мистецтва *умонастрій доби* межі XIX-XX, 1 пол. XX ст., 2 пол. XX ст. Модерн – слово французького походження, дослівний переклад якого «сучасний». Модерн протиставляється академізму. Хронологічно тенденції доби модерн включають в себе **декаданс** (межа XIX-XX ст.), **модернізм** (1 пол. XX ст.), **авангардизм** (1 пол. XX ст.), **постмодернізм** (2 пол. XX ст.), **поставангардизм** (2 пол. XX ст.). Концептульні риси доби модерн визначив Г.-В.-Ф. Гегель. Провідними засадами модерну є індивідуалізм, нонконформізм, ідеалізм особистості. Модерн ґрунтується на відмові від традицій і, навіть, категоричному запереченню досягнень попередників, різкому (агресивному) протиставленні та прагненні утворити «нове» мистецтво.

Співвідношення модернізму й авангардизму

Модернізм є умовним визначенням різноманітної сукупності мистецьких напрямів 1 пол. XX ст. (до початку Першої світової війни) – від декадансу до постмодернізму (завершення Другої світової війни). **Авангардизм** також є сукупністю мистецьких напрямів і течій 1 пол. XX ст. (до початку Першої світової війни – до початку Другої світової війни). Наукова проблема полягає в тому, що плутають модернізм та авангардизм, хоча є домінанти, які їх розмежовують.

Спільним для модернізму та авангардизму є те, що вони прагнуть створити «нове» у мистецтві. Однак розбіжність виявляється у тому, **як** вони намагаються це зробити – тобто на рівні поетики. **Модернізм** створює «нове» на рівні форми (**синтаксис** / структура) та змісту (**семантика** / сенс / ідея / проблематика / герой). **Авангардизм** створює «нове» на рівні форми (**синтаксис** / структура), змісту (**семантика** / сенс / ідея / проблематика / герой) та прагненні агресивної

комунікації письменника із читачем (**прагматики** / скандалу / епатажу).

Модернізм – «нове» у сфері синтаксису та семантики.

Авангардизм – «нове» у сфері синтаксису, семантики та прагматики.

Митці-модерністи поводять себе дуже спокійно та інтелігентно, майже як вчені та художники, навіть академічно. Вони писали свої шедеври та не намагалися будь-якою ціною донести їх до спільноти, щоб самореалізуватися. Можна сказати, вони писали «в стіл», вели закритий усамітнений засіб життя, і, навіть, якщо об'єднувалися в групи, поводити себе досить «тихо». Засіб життя Ф. Кафки – класичний приклад ментальності письменника-модерніста. Авангардисти навпаки будь-якою ціною намагалися привернути увагу до своєї творчості. В. Маяковський ходив по вул. Сумській м. Харкова та горланив свої вірші прямо на вулиці, шокуючи перехожих. Модерністи прагнули бути «сучасними» та реалізовували «сучасність» у художньому світі творів. Авангардисти орієнтувалися на «ультрасучасне», «революційне», хотіли охопити якомога ширше коло реципієнтів (читачів / глядачів).

Модернізм пов'язаний не лише з мистецтвом, а й з наукою. З. Фрейд, К.-Г. Юнг, А. Ейнштейн були модерністами.

Модернізм як сукупність напрямів, стилів, прийомів, тенденцій, феноменів і течій включає в себе символізм, імажизм, «потік свідомості», акмеїзм, фрейдизм, «магічний реалізм», екзистенціалізм.

Авангардизм, як сукупність напрямів і течій, включає в себе фовізм, футуризм, імажинізм, експресіонізм, сюрреалізм, абстракціонізм, дадаїзм, унанізм, ОБЕРІУ, кубізм.

Модернізм

Модернізм – це рух у мистецтві 1 пол. XX ст., комплекс напрямів і течій, тенденцій, що протиставляються реалістичній традиції сер. XIX ст., позитивістському світогляду. Модернізм не монолітний феномен. Вінкладається із різних течій, засобів письма, стилів. Модернізм включає символізм, імажизм, «потік свідомості», акмеїзм, експресіонізм, фрейдизм.

Модернізм сформувався у французькому мистецтві, спираючись на здобутки символістів («проклятих поетів»), та поширився в інших європейських країнах – Австрії, Бельгії, Німеччині, Британії, Польщі, Україні. Окремі риси модернізму відбилися в літературі США та Китаю, однак трохи пізніше. Заперечення логізму в модернізмі формувалося як версія інтуїтизму у сприйнятті трансцендентної сутності буття. Ймовірність поєднати досвід, створити універсальну надісторичну систему смислів з високими естетичними ознаками дозволяла у творах мистецтва розглядати художній світ як специфічну цілісну модель космосу, в якій загострені проблеми людського існування. Модерністи, відповідно східній філософії, переосмислили західне протиставлення «добра» / «зла». У символах представили «міф» як узагальнення духовного досвіду, поєднали різні мистецькі системи (література, живопис, музика), знаходили точки перетину вічного та миттєвого. Конструктивність модернізму зорієнтована на розкриття трансцендентного художнього космічного джерела, інтелектуальну елітарність митця та читача. Парадокс виявляється в тому, що модернізм прагнув розриву з традицією, з одного боку, однак концептуально відбулося продовження традиції бароко та романтизму, з іншого боку.

Модернізм слід трактувати як умовне визначення, феномен, якому не властива єдність та спільність естетичних критеріїв і ознак. Осмислення модернізму потрібно для того, щоб зрозуміти, як західна культура сприймала катаклізми межі XIX-XX ст. та XX ст.: занепад імперій, світові війни. У модерністській різноплановій метафориці віддзеркалилось сприйняття індивідом «кривавого» минулого, щоб «насолодитися» теперішнім, та «відчути страх» перед майбутнім.

Доречно інтерпретувати модернізм через протиставлення із позитивізмом.

поетика	позитивізм	модернізм
художній світ	зображення існуючої реальності	моделювання власної реальності
філософська позиція	матеріалістична установка реальність первинна	ідеалістична установка: первинною є

		свідомість, або агностична установка: не відомо, що первинно — реальність чи свідомість, оскільки це не важливо
хронотоп	реалістичний	романтичний
художні засоби	реальність розкрита зовнішніми портретами, пейзажами, зрозумілим послідовним сюжетом	реальність розкрита алюзіями, ремінісценціями, зеркальністю, цитатами, інтертекстом
конфлікт	конфлікт героя та натовпу	внутрішній психологічний конфлікт героя
родина	сімейність, зображення проблем родини	зображується розпад родини, або про родину взагалі не ведеться мова
дитинство	зображення дитинства, дітей	про дітей не ведеться, або зображується дитинство, скалічене фізичною або психологічною хворобою
світогляд	життєстверджуючий, орієнтація героя на протест та перемогу	герой хворобливий, шизоїдно- аутичний, психологічно нежиттєздатний

У художніх творах модерністів простежується:

- моделювання власної реальності;
- ідеалістична установка – первинною є свідомість, або агностична установка – не важливо що первинно: свідомість чи реальність;
- реальність розчиняється в алюзіях, ремінісценціях, переростаючи в фундаментальне поняття тексту, який перетворюється в інтертекст;
- конфлікт героя і натовпу розчиняється, цінною постає скорочена свідомість або розщеплена свідомість;
- не піднімаються проблеми родини або малюється розпад родини;
- про дитинство говориться як про незворотно втрачене або скалічене психологічною хворобою;
- психологічний, характерологічний аспект творчості;
- гумор у вигляді гри з формами;
- формотворчість, експериментаторство, тяжіння до умовних засобів;
- антидемократичність, елітарність творчості;
- метафізичність, неоміфологізм;
- монтаж, використання якого пов'язане з прийомом внутрішнього монологу;
- пародія, алюзія, елементи гри та ілюзії.

Оскільки модернізм є художньою реакцією на історичні події, доречно виокремити «хвилі», які впливали на естетику митців. Настрої **до** Першої світової війни, відчуття **після** Першої світової війни, емоції **до** Другої світової війни, екстаз **після** Другої світової війни, страх смерті **під час** Холодної війни втілилися у поетиці розгалуженої неоднорідної системи течій, стилів, напрямів модернізму.

До модернізму належать напрям **символізм**, течія **імажизм**, прийом **«потік свідомості»**, течія **акмеїзм**, учення-концепція **фрейдизм**.

Символізм

Символізм – напрям межі XIX-XX ст. та 1 пол. XX ст. Хронологічно символізм відноситься до парадигми декадансу та естетики модернізму. Період естетики модернізму у символізмі віддзеркалює реакцію митців на свідомі відчуття **до**

Першої світової війни та емоційну піднесеність, гедонізм **після** Першої світової війни. Символічний образ залишається центральним знаком творів символістів. Напрям символізму відноситься до модернізму. Символізм міцно пов'язаний із ідеалістичним філософським світоглядом, відповідно якому людина намагається відшукати найвищу реальність, яка знаходиться за межами чуттєвого сприйняття. Крізь повсякдення потрібно відшукати трансцендентну Красу. Для символістів мистецтво є інтуїтивним осягненням світової єдності, коли відкриваються символістські аналогії між земним та трансцендентним світом. Під трансцендентним розуміється потойбічне (за межами «чогось» / космічного), його не можливо осягнути через досвід. Трансцендентному протиставляється іманентне – посейбічне (всередині «чогось» / земного). Символісти розподіляються на «старших» та «молодших».

«Молодші» символісти належать модерністському етапу символізму. Щоб краще зрозуміти поетику «молодших» символістів-літераторів, доречно звернутися до філософської доктрини В.С. Соловйова, який виокремлює категорії: Душа Світу, Краса, Вічна Жіночність. Феномен «Краса» бере витoki із концепції Ф.М. Достоевського «Краса врятує світ».

Пошук містичної вічної жіночності є естетичною утопією символістів. Краса і Жіночність недоторкана, нездійснена, її можна лише прагнути та спостерігати за нею, оволодіти нею не можливо, оскільки вона не земна, а трансцендентна. (Оволодіння красивою жінкою знищує її чарівність, оскільки вона стає земною та втрачає у такий спосіб свою трансцендентну привабливість та нездійсненість). Символісти стирають межі між життям та твором, для них твір – це і є життя, а звичайне повсякдення – заважає творити. Своє життя символісти зробили витвором мистецтва. Мистецтво не мусить відображати життя, а навпаки, твір і є життям. Таким чином, твір впливає на життя, змінює його. Світ представлено як ієрархію творів. Міф є сенсоутворюючим у символістів, неоміфологізм розкривається у поетиці.

Символісти намагалися відшукати найвищу реальність, яка перебуває за межами чуттєвого сприйняття. Символ був засобом підійти до трансцендентної Краси крізь буденність.

Мистецтво, література стає інтуїтивним пізнанням світової єдності між земним та трансцендентним. Окрім Вічної Краси символісти намагалися підійти до Вічної Жіночності.

Представники: Серед представників символізму слід назвати французів 2 етапу – **Верлен, Рембо, Маларме, Лотреамон, Ремі де Гурмон, Жорж Ванор;**

бельгійців: **Еміль Верхарн, Моріс Метерлінк;**

поляків: **Болеслав Лесьмян;**

німців: **Герхарт Гауптман;**

українців: **Г. Михайличенко, А. Заливчий, М. Хвильовий, А. Головка, О. Кобилянська, М. Філянський, Г. Чупринка, Д. Загул, В. Чумак, В. Еллан-Блакитний, В. Ярошенко, О. Слісаренко, В. Пачовський;**

російськофони: **Д. Мережковський** (українське походження – місто Глухів);

росіян: **В. Брюсов, О. Блок, А. Бєлий, З. Гіппіус, К. Бальмонт, Ф. Сологуб, В. Іванов.**

Також див. символізм у періоді межа XIX-XX ст.

Імажизм

Імажизм – модерністська течія, яка виникла у Лондоні 1912 року та із часом поширилась в англійській та американській національних літературах. Імажизм умовно існував до 30-х рр. XX ст. Концепція імажизму передбачала створення сугестивного образу як самодостатньої поетикальної одиниці. Під сугестивністю розуміється творча здатність митця «примусити» «працювати» уяву читача. Метою імажистів було викликати яскраві враження у читачів, для того щоб оновити зрозуміле світосприйняття та сформувати нове уявлення про речі. Оновлення давно забутого «старого», здатного викликати неочікувану яскраву читацьку реакцію, теж підходило для сугестивних образів.

Засновником імажистів є Т.Е. Х'юм (учень А. Бергсона), який організував клуб «Школа імажизму». Т.Е. Х'юм сформулював засади імажизму. Митець мусив прагнути суб'єктивно та об'єктивно зображувати «предмет»; уникати слів, які не сприяють зображенню предмету; керуватися нормами музичних фраз для ритму вірша (а не нормами

метронома). Пізніше Е. Паунд розроблював теорію вортецизму. Суть імажизму полягала у створенні конкретного чистого образу, а не в тлумаченні ідеї мовчання як емоційного комплексу філософії А. Бергсона та «парнасців». Імажистам властива елітарність мистецтва, «аристократизм духу», витонченні хвилювання. Якщо митці зверталися до класичних норм, то не для того, щоб їх повторити, а щоб відновити надрелігійні та надособистісні цінності.

У концепції імажизму індивід був недосконалим. Свою недосконалість індивід міг пом'якшити культурою. Протиставляючись вікторіанським засадам, імажисти прагнули подолати світовий хаос, намагалися зрозуміти традицію японської, китайської лірики та давньогрецьких митців. Іноді у їхній творчості відбувається стилізація давньої поезії. Імажисти не приймали ідеологічну заангажованість, у першу чергу зображували видіння. У поезії митці тяжіли до розкриття геометричних форм – нових та сучасних. Художні образи у імажистів сформувалися інтелектуальні та емоційні.

Представники: **Т.Е. Х'юм, Е. Паунд, Р. Олдінгтон, Е. Лоуел, Х. Дулітл, Дж.Г. Флетчер, Дж. Джойс, Д.Г. Лоуренс.**

«Потік свідомості»

«Потік свідомості» – це художній прийом, який відзеркалився у модерністських творах. Письменники намагалися зобразити плинну свідомість людини, якій властива алогічність, відсутність зв'язків між думками. Термін «потік свідомості» увів у науковий психологічний обіг В. Джеймс у книзі 1890 р. «Наукові основи психології». Міркування В. Джеймса перегукуються із філософією А. Бергсона. Модерністи засобом внутрішнього монологу героїв намагалися розкрити сприйняття людини у літературних творах. Акцент робився на зображенні душевних емоцій щомиті, плинність думок і віддчуттів зумовлювала незв'язані тематично зміни вражень, мрій, спогадів, уривків снів, зустрічей, аналізу висловлювань інших персонажів, підсвідомих асоціацій, вражень, настроїв. Обов'язково слід відрізнити прийом «потік свідомості» від внутрішнього монологу, якому властива цілісність, правильний синтаксис,

дотримання норм орфографії та морфології. Отже «потіку свідомості» притаманна уривчастість, хаотичність, розірваність, які передаються за допомогою порушення синтаксису та граматичних норм. «Потіку свідомості» не властива традиційна манера передачі художньої інформації. У модерністських творах можуть збігатися «потік свідомості» та внутрішній монолог. Для модерністів «потік свідомості» стає розповсюдженим засобом серед письменників. Спонтанність, хаотичність, відсутність зв'язків, потаємні приховані бажання, замовчування розкривають внутрішній світ героя. Відмова від пунктуаційних правил, пропуски слів, переривання фраз, деталі матеріальні та духовні допомогли митцям розкрити їхнє прагнення наблизитись до істини та зобразити недосконалість цієї мети, оскільки істина змінюється та вислизає.

«Потік свідомості» відбився у символізмі, імпресіоністичних рисах, сюрреалізмі, фрейдизмі, кінематографії, постмодернізмі.

Представники: Г. Джеймс, Дж. Мур, Ж. Гюїсмас, Дж. Конрад, Дж. Мередіт, Г. Стайн, М. Пруст, Дж. Джойс, В. Ларбо, І. Свево, Т.С. Еліот, В.Вулф.

Акмеїзм

Акмеїзм – це течія в російській літературі, яка виникла 1912 як реакція на символізм з метою йому протистояти та спростувати. Акмеїсти використовували вільний вірш, створювали вишукані метафори. У статті «Про прекрасну ясність» М. Кузьміна 1910 р. велося про необхідність ввести принципи кларизму у поезії. Під терміном кларизм, який походить від латинського слова *clarus* – ясний, М. Кузьмін розуміє «прекрасну ясність». Реакцією на ці пропозиції було зміщення акмеїстами уваги свідомості із трансцендентності на звичайне довкілля: зображення предметної конкретики із дотриманням чуттєвості. Обов'язковими були бездоганна форма, струнка композиція, акцент на онтологічних повсякденних рисах життя. Слова отримували семантичне додаткове навантаження, що відкривало інші смисли; іменник домінував над прикметником та дієсловом, розмовна інтонація з неочікуваного боку представляла верлібр. Акмеїсти прагнули оздоровити людину, пробудити в ній активну волю, первісні

інстинкти, вивести особистість за межі механізованого утилітарного суспільства. Ім'я біблійного Адама на поетикальному рівні перетинається із культом сильної людини – героя: першопрохідця, мореплавця, мисливця. У героїчній сильній особистості відкривається еротика, в тому числі у мотивах африканської екзотики. Акмеїстам властива елітарність. Простота у акмеїстів була вишукана, аутична. За простим зовні віршем приховувались глибини напруженого художнього та культурного пошуку. Лаконізм акмеїстів у окремих випадках нагадує поетику японських хокку дзенської традиції, що дозволяє розкрити напружене духовне переживання ліричного героя.

Із часом поетика акмеїстів ускладнюється, оскільки у словах (іменниках) вміщено велику кількість відсилок-ремінісценцій, коріння яких розповсюджено упродовж історико-літературного процесу: античність, східні традиції, психоаналітичне тлумачення.

Представники: **К. Коровін, Б. Кустодієв, І. Стравінський, А. Лядов, М. Гумільов, А. Ахматова, О. Мандельштам, Г. Іванов, М. Зенкевич, В. Нарбут, С. Городецький, М. Лозинський, Г. Адамович, І. Одоєвцева, М. Оцуп, Б. Садовський, Л. Століца.**

Фройдизм

Фройдизм – специфічний спосіб розкриття хворобливого підсвідомого героїв у літературних творах на рівні характерів, конфліктів, ідей, снів, марень, «потоків свідомості», внутрішніх діалогів, монологів, розмірковувань персонажів. Термін фройдизм походить від прізвища австрійського психіатра Зігмунда Фрейда (1856-1939), який заснував теорію психоаналізу. Концепція З. Фрейда вплинула на всю подальшу культуру та змінила уявлення людини про себе. З. Фрейд розподілив **психіку** особистості на дві категорії – **свідоме** та **несвідоме**, які разом утворили **бінарну опозицію**. На думку З. Фрейда, людина поводить себе відповідно двом поштовхам: 1) **задоволення**; 2) **реальність**. Задоволення вміщено у несвідоме (теза «роблю те, що хочу» не знає обмежень); реальність корелюється свідомим (теза «я хочу, однак робити цього не можна» обмежує волю індивіда). Термін **несвідоме** –

провідний у теорії психоаналізу. З. Фройд **свідоме** називає «**я**», **несвідоме** – «**воно**». Свідоме / «**я**» / реальність прагне пригнітити несвідоме / «**воно**» / задоволення. «**Я**» буває «низьким» і «високим». Індивід живе в соціумі та весь час пригнічує власні ниці інстинкти. Якщо йому це не вдається, відбуваються злочини (реалізація «**я**»-«низьке»). Окрім низьких інстинктів у особистості можуть у несвідомому бути високі покликання: сумління, самокритика, несвідомі високоякісні прояви, які теж впливають на вчинки. Із «високого»-«**я**» / «над-**я**» / «**я**-ідеал» виникають релігії, мистецтво, героїчні вчинки.

Скандальним для початку XX ст. було відкриття З. Фройдом дитячої сексуальності та сприйняття немовлят як повноцінних особистостей, що дозволило психоаналітику виявляти психологічні хвороби або відхилення на ранніх етапах їхнього виникнення. Якась важлива для особистості (дитини) подія із свідомого переходить у несвідоме. Цю силу – перехід свідомих елементів у несвідомі – З. Фройд визначив як **витіснення**. Метою психоаналізу З. Фройд вважав виведення із несвідомого у свідоме хворобливих елементів, які заважають людині жити.

Фройдизм у літературних творах виявляється у зображенні письменником хворобливих елементів несвідомого, які впливають на неадекватні свідомі вчинки героїв. Характер героя утворюється із «**я**», «**воно**», «**я**-ідеал». Коли «**воно**» домінує над «**я**», у творі зображуються злочини, вбивства, насилля, зради, знущання, ревності героїв. Коли «**я**» контролює «**воно**», відбувається процес сублимації – перехід сексуальної енергії в творчу площину, а в героях розкривається «**я**-ідеал»: зображуються героїчна самопожертва, висока жертвна любов, процес мистецтва, релігійний екстаз. Ще до оприлюднення теорії З. Фройда Ф.М. Достоевський у своїх творах розкривав процеси **витіснення**, домінування «**воно**», формування «**я**-ідеалу».

Для еволюції літератури важливою є інтерпретація З. Фройдом міфу про Едіпа, в результаті чого з'явилися терміни «комплекс Едіпа» та «комплекс Електри». «Над-**я**» або «**я**-ідеал» – є орієнтирами, до яких прагне людина. У маленького хлопчика таким «**я**-ідеалом» є його батько. Син мусить бути

таким, як батько. Однак, син не може мати сексуальні стосунки із власною матір'ю так, як це робить батько. Саме тут, на думку З. Фрейда, виникає комплекс Едіпа – із заборони. Син не сміє робити все, що батько, деякі вчинки залишаються лише батьківською парафією (інтимні стосунки з матір'ю). Тут несвідоме / «воно» (інстинкт) зіштовхується із свідомим / «я» (реальність), а несвідоме / «над-я» (сумління) забороняє собі реалізуватися, формує комплекс Едіпа. Комплексом Едіпа З. Фрейд пояснював проблеми у спілкуванні матері та сина, оскільки син хоче ставитися до матері як до жінки, однак забороняє собі.

Зовсім інакше інтерпретує комплекс Едіпа С. де Бовуар, яка спростовує тлумачення З. Фрейда. У есе «Друга стаття» С. де Бовуар виокремлює категорію «Інша». У інституті матріархату сформувалося розуміння, що Інша-Жінка-Природа-Земля – це надприродне явище, перед яким схиляються. В інституті патріархату позиція «Інша» змінила свій статус: із надприродного дива обернулася на «другорядний», «меншинний», «слабкий» об'єкт – «служницю», яка не може подбати про себе і своїх дітей без допомоги чоловіка.

У маскулінній культурі С. де Бовуар визначає ставлення до жінки як до «Іншої», що призначена чоловікові. Авторка вказує на хибність цієї позиції, відповідно якій «фемінність» передбачає подолання статусу «Іншої» як певного комплексу неповноцінності.

У розумінні «Іншої», у супереч З. Фрейду, С. де Бовуар виокремлює конфлікт мати / син: «Визнати себе сином своєї матері – це визнати матір у собі самому, увібрати в себе жіночність як зв'язок із землею, з життям, з минулим»; «Уславлювати матір – це сприймати народження, життя і смерть водночас у їхній природній і соціальній формах». Ці філософські засади суперечать маскулінній суті чоловічої природи, яка ґрунтується на фізичній силі, протиставленні чоловічого / жіночого, пріоритеті вбивства над життям, встановленні й пануванні своєї влади. Найбільш неприємною для чоловіка є ситуація, коли його порівнюють із жінкою. У слов'янській фольклорній культурі навіть сформувався вислів, яким дорікають чоловіка: «Ти як баба!». Таким чином, метою чоловіка є бути несхожим із жінкою.

Коли дорослий син зустрічається з матір'ю, зазначає С. де Бовуар, вона своїм виглядом мимоволі нагадує йому, що колись він був маленьким хлопчиськом, який повністю від неї залежав і мав їй коритися. Цивілізаційний культурний світогляд передбачає почуття вдячності щодо власних батьків і шанування дорослих, тому дорослий чоловік не може протистояти «старшій матері» і поводить себе відповідно до суспільних очікувань: лагідно й толерантно. Але коли він повертається до дружини, яка є такою самою жінкою, як і його мати (може народжувати, піклуватися, дбати), відбувається ототожнення дружини із образом матері. Саме в цей момент у свідомості чоловіка повстає вся його маскулінна суть, яка у вигляді «бунтарства» спрямована на матір, а виливається на дружину. Це виявляється провідною засадою конфлікту свекруха / невістка.

С. де Бовуар переосмислює фрейдівську інтерпретацію комплексу Едіпа, стверджує, що дуже наївно думати, що син бажає переспати із власною матір'ю. Внутрішня й соціальна заборона стає нормою. Заборона як норма формує шанування, що слід визначити як сублімацію індивіда. Ставлення до матері обов'язково впливає на стосунки чоловіка з жінками, у яких він прагне знайти й частку материнської чистоти, що пов'язано з шануванням.

У літературі фрейдизм розкривається розкриттям великої, значущої ролі сексуальних поштовхів, які керують вчинками героїв. Відповідно відкриттям З. Фрейда, письменники сексуальні травми виводили із самого дитинства героїв, зображували невротичні процеси, які стали наслідками дитячих травм. Окрім хворобливого розкриття сексуальності письменники також зображували природні нормальні еротичні емоції відверто, намагаючись розкрити на психологічному рівні плотске кохання, що не було властивим для попередньої літератури, в тому числі, і в умовах домінування католицької християнської ідеології. Різноманітні родинні конфлікти батьків та дітей, братів та сестер найчастіше несуть у собі відбиток фрейдівської концепції, відвертої – і хворобливої, і здорової.

Представники: **Г. Джеймс, Дж. Мур, Ж. Гюїсмас, Дж. Конрад, Дж. Мередіт, Г. Стайн, М. Пруст,**

Дж. Джойс, В. Ларбо, І. Свево, Т.С. Еліот, В. Вулф, Д.Г. Лоуренс, А. Жід, С. де Бовуар, Р. Роллан, М. Пруст.

Магічний реалізм

Магічний реалізм – є однією з форм модернізму (романтизму XIX ст., постмодернізму 2 пол. XX ст.), де прослежується поєднання фантастичних сюжетних ліній з реальними колізіями, коли у побутовий пласт тексту вкрапляються магічні історії, а натуралістичне і дійсне перетинається з таємничим та уявним, цивілізаційне переплітається з варварським, раціональне – з чуттєвим. Ці протилежні естетичні засади у магічному реалізмі гармонійно співіснують, чим і виокремлюють цей варіант нюансами хронотопу від інших модерністських напрямів та течій. Термін магічний реалізм у наукових обіг увів німецький мистецтвознавець Ф. Рот у книзі 1925 р. «Постекспресіонізм. Магічний реалізм» для інтерпретації європейського живопису. Магічному реалізму властиво зображення деформованої реальності, що знаходить перетин із авангардистським сюрреалізмом 30-х рр. «Магічне» передбачає приховану дійсність, яку слід відшукати та поєднати з очевидною дійсністю, для того щоб вберегти світ від розпаду. Х. Ортега-і-Гасет переклав книгу Ф. Рота іспанською мовою 1927 р., що дозволило розповсюдити цю теоретичну концепцію серед іспанських та латино-американських письменників. Особливо це підходило латино-американським письменникам, які відчували вплив індіанських та африканських язичницьких культур, де домінувало чаклунське світосприйняття. Письменник у магічному реалізмі здатен накладати закляття на довкілля, змінювати його та вдосконалювати, відкриваючи нематеріалістичні виміри. У творах магічного реалізму час представлено суб'єктивно, простір є конкретним навколо героя, однак він не співвідноситься з реальним історичним та географічним топосом. Герой у цих «магічних» часі і просторі відмовляється від власної адекватної відповідності спільноті, від психологічної вмотивованості своїх дій. У творах розкрито ірраціональні закони існування в їхній життєздатності у сучасних реаліях технологій.

Найповніше магічний реалізм розкрився в літературі письменників Латинської Америки у 2 пол. XX ст., оскільки у цих творах віддзеркалено «магічне» колективне безсвідоме, яке не властиве європейським спільнотам. Саме тому тут розкрито протиставлення світоглядів латино-американського / європейського: «магічного» / «немагічного». У хронотопі творів простежуються часові зміщення через етнографічні та етнологічні індіанські та африканські особливості простору, використання прийому «потoku свідомості», характери героїв зображено у сучасних психологічних інтерпретаціях, які вміщені в традиційні вражаючі ситуації – любовний трикутник, вендетта, ритуальні вбивства, інцест, комплекси Едіпа та Електри.

У літературознавстві стосовно концепції магічного реалізму простежується термінологічна плутанина, оскільки існує синонімічний ряд. Тенденції магічного реалізму позначають як «міфологічний реалізм», «символічний реалізм», «чудова реальність», «реальність дива». Риси магічного реалізму простежуються в різних національних літературах у творах окремих письменників та займають широкий хронологічний діапазон (М.В. Гоголь – сер. XIX ст. – Дж. Апдайк 2 пол. XX ст., Мо Янь к. XX ст., Х. Гарсія Маркес к. XX ст.). Цей факт викликає сумнів щодо визначення «магічного реалізму» як напрямку.

Представники: XIX ст. М.В. Гоголь, М. Салтиков-Шедрін; 1 пол. XX ст. М. Булгаков, А. Платонов, І. Андрич, Ч. Айтматов, Е. Кройдер, Е. Ланггуссер, Г. Казак, Ф. Кафка; 2 пол. XX ст. Дж. Апдайк, Мо Янь, Х. Гарсія Маркес, Х.Л. Борхес, Х. Кортасар, Х. Рульфо, Х.М. Аргедас.

Авангардизм

Авангардизм – це сукупність течій у літературі I пол. XX ст. Поняття авангардизм походить із військової термінології, де авангард означає підрозділ військ, що рухається попереду основних частин, провокує противника та дестабілізує його психологічний комфорт. Концепція авангардизму передбачає відсутність зв'язку творчості із реальністю, відмову від сталих перевірених творчих засад, обов'язковість трансформації та

новизни, неочікуваності, непередбачуваності. Авангардисти впровадили техніки колажу, алеаторики, санорики, «техніцизму», «графізму», серіалізму. Авангардисти критикували етичні норми, мораль, ідеали, загальнолюдські цінності, фіксували кризу. Хворобливі явища, психологічні комплекси розкривали в абсурдній гіпертрофованій поетикальній формі, плинність розподіляли на складники, які представляли як монтаж. Авангардисти уникали стабільності, вважали хаос абсолют, їхня деструкція зорієнтована на руйнування, що є мистецькою грою, яка обов'язково передбачає продуманий запрограмований скандал.

Найважливішим для авангардистів було привернути увагу до власної персони будь-якою ціною; знаходитись у центрі уваги, бути постійним та обов'язковим об'єктом розмов, пліток, інтриг. Епатаж є провідною естетичною засадою авангардистів. Авангардизм відмовлявся від системи. Окрім традиційного попереднього мистецтва авангардизм протиставлявся і сучасному йому модернізму, коли заперечував інтелектуальну шляхетність, «аристократизм духу». Замість модерністської вишуканості та елітарності авангардизм вводив естетику «вулиці», ненормативну лексику, зображення жестів у літературі, впроваджував тезу «смерті мистецтва» взагалі. Авангардисти відмовились від авторитетів, ціннісних орієнтирів, поводити себе відверто агресивно та неприємно, демонстративно афішували аморалізм, намагалися збуджувати «натовп» та заохочувати його до скандалу та хуліганських вчинків.

Окрім мистецтва авангардисти прагнули перейти в площину політики, спорту, побуту. Авангардисти руйнували усталені форми літератури, щоб скомбінувати нові. Теза «антитворчість» передбачала активне включення читача / глядача (реципієнта) у творчий процес, щоб збагатити мистецтво неупередженим непрофесійним світоглядом, далеким від культури, літератури, філософії. У історії літератури зустрічаються письменники, які підтримували антигуманні тоталітарні режими (Т. Марінетті, С. Далі – фашизм, В. Маяковський – соціалізм). Революційний сценарій XX ст. відповідає засадам авангардизму, оскільки соціальні експерименти спровокували хаос у спільноті на довгі роки.

Представники різних течій авангардизму конфліктували не лише з модерністами, а й між собою – між авангардистськими угрупованнями.

Із наведеного може виникнути неправомірний висновок, що авангардизм позбавлений художності, однак, це зовсім не так. Існують витвори мистецтва, які й сьогодні залишаються неперевершеними, наприклад, живопис С. Далі. Ці зразки доводять, що авангардизм відкрив нову естетику краси – незвичайну, навіть кострубату, при цьому неперевершену. Авангардизм реабілітував потворне, хворобливе, довів його право на існування, оспівав урбаністичний комфорт, досягнення сучасних технічних процесів, які підніс до рівня мистецтва.

Естетика авангардизму виявляє прагнення митців повернути до себе увагу будь-якою ціною, що доречно класифікувати як прагматичний компонент. Прагматична мета (множинність естетичних способів) відрізняє авангардизм від модернізму. Авангардисти викликали миттєву реакцію читача / слухача / глядача, щоб вразити, збентежити, розтормошити. Ця швидка реакція унеможливлює глибинне пізнання, і навіть якщо це пізнання почне формуватися, слід його якомога більше ускладнити. Нерозуміння твору є замислом митця, який перероблює читача із суб'єкта на об'єкт, естетичну річ, яку «аналізує» письменник. (Ця засада авангардизму з часом розвинулася в естетиці постмодернізму у 2 пол. XX ст.). Незвичайність та броскість передусім виявилася не у формі та змісті (як у модерністів), а в поведінці митця – прагматиці. Отже авангардизм утворив нову **риторику**, а не поетику (як це зробили модерністи). Авангардистська риторика – це система засобів впливу на читача, глядача, слухача, що заснована на порушенні правил прагматики. Авангардистська риторика створює «квазіестетичні об'єкти» та «квазіестетичні ситуації», коли неестетичному об'єкту надається естетична функція (Будівля музею Помпідю), або, навпаки, естетичному об'єкту надається неестетична функція (у С. Далі поєднання котлет із тілом Гали). Вражати можливо, коли побутові речі «грамотно» поєднані. Авторитарність та агресивність є провідними ознаками творів авангардистів.

Авангардизм включає в себе **фовізм**, **футуризм** (**егофутуризм** – у російській літературі, **кубофутуризм** – в українській літературі), **імажинізм**, **сюрреалізм**, **абстракціонізм**, **експресіонізм**, **дадаїзм**, **кубізм**, **конструктивізм**, **унанімізм**, **ОБЕРІУ** – у російській літературі.

Доречно інтерпретувати авангардизм через зіставлення із модернізмом.

поетика	авангардизм	модернізм
прагнення утворити нове мистецтво	семантика синтаксис прагматика	семантика синтаксис
художній світ	моделювання реальності як хаосу, щоб викликати шок реципієнта	моделювання власної реальності
філософська позиція	ідеалістична установка – свідомість митця превалює над свідомістю більшості	-ідеалістична установка: первинною є свідомість, або -агностична установка: не відомо, що первинно – реальність чи свідомість, оскільки це не важливо
хронотоп	романтичний	романтичний
художні засоби	реальність розкрита техніками колажу, алеаторики, санорики, «техніцизму», «графізму», серіалізму	реальність розкрита алюзіями, ремінісценціями, зеркальністю, цитатами, інтертекстом

конфлікт	гостра конфліктність: конфлікт автора / митця з матеріальним та нематеріальним, герой відбиває абсолютний антагонізм письменника	внутрішній психологічний конфлікт героя
родина	трансформація інституту родини, іноді замість пари – трикутник, трансформація етики та моралі, прийняття раніше неприйнятного	зображується розпад родини, або про родину взагалі не ведеться мова
дитинство	про дітей не ведеться, або зображується дитинство скалічене фізичною або психологічною хворобою	про дітей не ведеться, або зображується дитинство скалічене фізичною або психологічною хворобою
світогляд	авторитарність, – прагнення перейти в площину політики та побуту, герой агресивний, неприємний, скандальний, хуліган	герой хворобливий, шизоїдно-аутичний, психологічно нежиттєздатний

У художніх творах авангардистів простежується:

- естетична провокація, дестабілізація психологічного комфорту читача;
- відсутність зв'язку творчості із реальністю;

- категорична відмова від класичних творчих засад, однак, бездоганне знання та володіння класичними техніками, їхнє колажне використання;
- трансформація жанру, фонетики, семантики, синтаксису;
- непередбачуваність;
- техніки колажу, алеаторики, санорики, «техніцизму», «графізму», серіалізму;
- критика етики, моралі, ідеалів, загальнолюдських цінностей;
- фіксація кризи мистецтва;
- зображення хвороби, психологічних комплексів;
- абсурд;
- монтаж;
- уникнення стабільності, абсолют хаосу, руйнування як мистецька гра;
- запрограмований скандал;
- привернення уваги будь-якою ціною; плітки, інтриги;
- епатаж;
- заперечення «аристократизму духу», естетика «вулиці»;
- ненормативна лексика;
- теза «смерть мистецтва»;
- заперечення авторитетів;
- агресивність, неприємність, скандал, хуліганство;
- прагнення перейти в площину політики та побуту;
- гостра конфліктність;
- оспівування урбаністичного комфорту, досягнень сучасних технічних процесів;
- незрозумілість;
- «квазіестетичні об'єкти», «квазіестетичні ситуації»;
- авторитарність.

Авангардизм є художньою реакцією на технічні досягнення 1 пол. XX ст. та історичні події, що неочікувано та майже невідомо відбилося у творах умовно до 30-х рр. XX ст. різних течій авангадизму.

Фовізм

Фовізм – це авангардиська течія французького живопису поч. XX ст., розквіт якого простежується 1905-1907 рр., після чого відбувається занепад, однак його творчі засади віддзеркалились у різних видах мистецтва: музиці, архітектурі, літературі. У живописі картинах фовізму властиво узагальнення простору та об'єму, зведення форми до простих рис, зникнення світлотіні та лінійної перспективи. Концепція фовізму співвідноситься із французькою лексемою *fauve* та на філософському рівні впроваджує естетику «дикунства» (далеких нецивілізованих країн). Найважливішим досягненням фовізму було визнання «яскравого» кольору (у протиставі «європейським» пристойним «сіро»-неброским / невираженим- нерозкритим кольорам). «Визволення» кольору – провідний фовіський прийом, який дозволяє розкрити емоції, представити перспективу. Яскравий, активний колір окрім фовістів використовували експресіоністи, футуристи, однак саме фовісти представили його як автономний та самостійний, відкритий. Окрім «визволення» кольору фовісти представили градацію одного кольору, повернули у живопис чорний колір.

Творча манера фовізму продовжує існувати після зникнення течії, а його рух визнано як один із найвпливовіших у XX ст. .

Чорна сукня Коко Шанель є продовженням традицій фовізму в моді (аристократи попередніх століть не носили чорний колір, вважали його практичним, простолюдинським, лише у XX ст. він реабілітувався).

Окрім живопису на рівні творчих прийомів – введення яскравого кольору у портрети, пейзажі, інтер'єри, емоції – фовізм реалізувався в літературі акмеїзму, футуризму, живописі та архітектурі кубізму, абстракціонізму.

Представники: С. Городецький.

Футуризм

Футуризм – це напрям **авангардизму**, який виник в Італії 1909 р. як реакція на досягнення науково-технічного прогресу. Футуристи оспівують високу швидкість, в чому відкривають для себе романтику відчуттів. Футуристи заперечували загальноприйняті вічні цінності, намагалися

мислити категоріями майбутнього, яке мало бути вільним від попередніх традицій. Традиції футуристи вважали зайвими, оскільки вони обтяжують митця попереднім досвідом, який не потрібен. Вони створювали поезію, орієнтуючись на останні винаходи науки. Дегуманізація, деестетизація (увага до грубих речей), спроба поєднати інтуїтивізм та позитивізм відзеркалились у творчому маніфесті. Дегуманізація у футуризмі розкриває слабкість індивіда перед соціальними системами. Людина вимушена ховатись за індивідуальновигаданими фонетичними та візуальними сенсами, які не здатна зрозуміти більшість. Футуризм виникає в італійській поезії, в міланській групі митців, естетичні засади яких сформулював Т. Марінетті у «Маніфесті футуризму» 1909 р. Серед провідних рис Т. Марінетті визначив: хоробрість поета, його протест. Т. Марінетті навіть алегорично зобразив образ поета-футуриста через його вчинки-дії: «... гімнастичний крок, ляпас та удар кулака». Поет мав вийти за межі логіки, традиційного синтаксису, мови, звичної фонетики, зрозумілої лексики. Футуризм в Італії став якоюсь мірою ідейним підґрунтям фашизму у закликах знищувати бібліотеки, музеї, інтерпретував війну як «гігієну», в якій слабкі зникають. Ідеал футуристів – індивід на машині або мотоциклі, який мчить із високою швидкістю, щоб пізнати емоційне піднесення та драйв від небезпечності та ризику, шаленості.

Епатаж футуристів розкрився не лише в скандальному типі поведінки, а й у створенні машинізованого ідеалу людини. Деформація слів, хаос, прагнення динамічного руху, збільшення міського темпу життя відкривало перспективу мистецьких творів на межі виду мистецтв: поетомалярство, аеромалярство, симультанізм. Поезії футуризму властиво звоконаслідування, руйнування сюжету, синтаксису, перетворення добре знайомого художнього образу на незрозумілий та агресивний на духовно-ментальному рівні. Окрім смислових змін поети тяжіли і до візуальних акцентів: використовували при демонстрації віршів різні типи шрифтів, ноти, цифри, геометричні фігури, малюнки, намагаючись презаставити піднесеність урбаністики. Форма вірша у футуристів отримує міцне значення, вона дуже важлива, оскільки у ній теж розкривається ідея, яку потрібно вміти

зрозуміти. Топос у футуристів – завжди велике індустріальне місто, яке поет намагається інтуїтивно іраціонально відчути. Інфінітив дієслів розбиває безособівість сприйняття, де автор стає не головним. Майже не вживаються прислівники та прикметники. Ідея – звільнитися від думки про смерть.

Футуризм втілювався не лише в поезії, експерименти реалізувалися у драмі – найзручнішому літературному роді для епатажного комунікативного контакту письменника та читача / глядача. Естетичні засади футуристичного театру викладені у «Теарт м'юзик-хол» Т. Марінетті. Цей теарт протиставлявся попереднім канонам, його продемонстрували в європейських країнах Німеччині та Франції, також він вплинув на український театр.

Домінантним було прагнення новизни. Новизна відшукувалася у міському темпі, звуках, ритмах. У поезію вводилися прозові елементи, почуття надавалися у вигляді стенограмми. На футуризм вплинув елемент філософського іраціоналізму А. Шопенгауера та Ф. Ніцше. Футуризм сприймав технічний розвиток цивілізації з великою радістю та захопленням, намагаючись отримати від наукового прогресу якомога більше задоволення та насолоди. Ідеалом футуристів було машинізоване майбутнє. Майбутнє було головним (тут простежується спільність із революційними комуністичними постулатами). Заради майбутнього відмовлялися від теперішнього та минулого.

Заперечення загальноприйнятого стає провідною ознакою футуризму, який формує антитези: антикультура, антикраса, антимистецтво, антитрадиція.

Представники: Італія – Т. Марінетті, У. Боччоні, Л. Руссоло, Дж. Северіні, Дж. Балла, К. Кара, Б. Корра, Е. Сеттімелі, П. Буцці, Л. Фольгоре, А. Палацескі, Дж. Лучіні, К. Говоні; Польща – Б. Ясенський, А. Штерн, Т. Кшишевський; Словачія – Я. Смерек, Я. Грушовський; Румунія – Й. Мікулеску, Т. Аргезі, Л. Блага.

Егофутуризм – це авангардистська течія у російському футуризмі, яку можна вважати версією (гілкою) футуризму європейського.

Представники: Росія – **І. Сєверянін, К. Олімпов, І. Ігнат'єв, В. Гнедов.**

Кубо-футуризм – вид віршів (творів) на межі живопису та літератури, бере витoki із угруповання «Гілея», в яке входили В. Хлєбников, брати Бурлюки, В. Каменський та інші. Кубо-футуризм розкрився в українській літературі у творчості Семенка у збірці «Поезюмалярство», Поля Елюара у збірці «Вільні руки».

Представники: Італія – **Т. Марінетті, У. Боччоні, Л. Русоло, Дж. Северіні, Дж. Балла, К. Кара, Б. Корра, Е. Сеттімелі, П. Буцці, Л. Фольгоре, А. Палацескі, Дж. Лучіні, К. Говоні;** Польща – **Б. Ясенський, А. Штерн, Т. Кшишевський;** Словачія – **Я. Смерек, Я. Грушовський;** Румунія – **Й. Мікулеску, Т. Аргезі, Л. Блага.**

Дадаїзм

Дадаїзм – течія в авангардській поезії, яка сформувалася у франкофонній та германофонній швейцарській літературі, та з часом поширилась у Франції. Дадаїзм проіснував з 1914 по 1924 роки. Швейцарські дадаїсти збиралися в Цюріху в артистичному кабаре «Вольтера». Термін дадаїзм походить від багатозначного слова «dada», яке може означати: 1) хвіст священної корови у мові негритянського племені Кру, 2) годувальниця в італійських діалектах, 3) дитячий дерев'яний коник, 4) белькотіння немовляти. Нісенітність є провідною естетичною рисою дадаїзму, та може пояснюватися метафоричним протестом проти війни, вбивства, крові, насильства. Хронологічно дадаїзм виникає у період Першої Світової війни, яка увійшла в історію як грандіозне масове безглузде кровопролиття.

Концептуально дадаїзм відзеркалює анархізм, заперечення позитивізму, відхід від філософічності, наближення до комуністичних рухів та ідей. Окрім протесту проти Першої Світової війни дадаїзм не приймає загальноприйняті моральні норми, класичні традиції, логічні аргументи, соціальну ієрархію та державні структури, політичні ідеології, диктатуру, авторитарність, раціоналізм, мовну систему. Дадаїсти відмовлялися від мови в літературі, це є

парадоксом, з одного боку, з іншого, дало можливість «утворити» «нову» (відповідно авангардиським засадам) мову, нікому та ніколи не зрозумілу, іноді, навіть самому авторові. Одними із перших в світі дадаїсти намагалися спростувати концепцію європоцентризму, оскільки їхня мова нагадувала іноземні «африканські» та «індіанські».

У дадаїстів розквітнула ономатопея, вони здійснили фонетичні реконструкції, віршування відбувалося поза мовою. Синоптична декламація – певний ритм, інтонація, акценти сенсу – мала для них велике значення. У поезії «шумовими» асоціаціями (бруїтський вірш) передавалися звуки міста: хід трамваїв, автомобілів. Зображувалися несумісні площини. У противагу технічному «руху» (автомобілі) передавалася статика природи – «поле», «ліс» (розкриті одним словом, позбавлені традиційних попередніх багатослівних пейзажів). Дадаїсти приймали сучасність, намагалися в неї гармонійно увійти, не протиставлялися технічним досягненням. Естетично дадаїсти не сприймали експресіонізм, який намагалися спростовувати та заперечувати. Епатажу іноді досягали вживаючи лайку, на їхню думку, художньо продуману. Знуцання є центральною «дією» у дадаїстів, акцентуація концептів «Порожнеча», «Ніщо» стає своєрідною передтечею пошуків Ж.-П. Сартра, які реалізувалися у книзі «Буття та Ніщо». Ідея «руйнування» та «агресії» була для них абсолютною, і тут простежується певна сугоlossenість із футуристами. Десакралізація мистецтва відбувається в акті домальовування вусів «Джаконді» Леонардо да Вінчі. Несерйозність теж була провідною ознакою дадаїстів, що доречно інтерпретувати як передтечу постмодернізму. Іноді на естетичному рівні дадаїсти зверталися до нікрофілійних процесів, які допомагали розкрити розкутість мислення митця, зображувати неочікуване. Це сприяло формуванню нонсенсів, парадоксів, хаосу у літературі. Художній світ дадаїстів є моделлю світосприйняття дитини: світ відкритий, а реакція на нього інфальтивна. Колаж є технічним прийомом дадаїстів. Культ бунту, деструкція, антитворчість, антимистецтво, епатаж реалізувалися на різних рівнях.

Після Першої світової війни у дадаїстів відбувся розподіл на **політичний** (В. Мерлінг, Р. Гюльзенберг, Р. Гаусмас) та **абсолютний** (П. Елюар, А. Бретон, Т. Тцара, Ж. Рібмон-

Дессень). Із абсолютного дадаїзму бере свої витoki сюрреалізм, який запозичив техніку автоматичного письма. Провокації будь-якого роду вживалися дадаїстами на побутовому рівні. Здобутки дадаїстів вплинули на подальше мистецтво: сюрреалізм, постмодернізм, поп-арт, мінімалізм, летризм, концептуалізм, геппенінг.

Представники: Швейцарія – Т. Тцара, Г. Арн, Г. Балль, М. Янко; Франція – П. Елюар, Ф. Супо, П. Реверді, А. Бретон, Ж. Рібмон-Дессень, Л. Арагон; Німеччина – Р. Гюльзенберг, В. Мерінг, Г. Грос, Р. Гаусман, Е. Піскатор, Дж. Гартфілд.

Сюрреалізм

Сюрреалізм – авангардистський напрям, який утворився в літературі в 20-ті рр. XX ст., а з часом розвинулась в інших видах мистецтва – кінематографії, театрі, драматургії, скульптурі, живописі. У теоретичний обіг термін сюрреалізм увів французький письменник **Г. Аполлінер**. Г. Аполлінер, відповідно авангардистським ідеям, прагнув протиставлятися традиційній реалістичній концепції, яка перебувала на початку XX ст. у кризі. Сюрреалізму надали функцію «нового» реалізму, однак який бере витoki із романтичної (барокової) поетики. Суголосність філософії іраціоналізму А. Бергсона, психоаналізу З. Фрейда, архетипам К.-Г. Юнга розкрилася у сюрреалізмі на рівні незвичайних художніх образів та незнайомої шокуючої картини світу.

Картина світу в сюрреалізмі формувалася із зображення підсвідомого, психологічних комплексів, дитячих травм, міжособистісних конфліктів, які виглядали як індивідуальні письменницькі знаки або «коди» / ключі, що відкривали у прийомах випадковості, мареннях, снах реальний стан речей, який і був дійсністю. Однак техніка начебто автоматичного письма ґрунтувалася на глибокому знанні класичної літературної традиції, яка фрагментально просочувалася в експериментальний твір і, водночас, це знання демонструвало свою вичерпаність, а отже – заперечувалось.

Сюрреалізму властива поетика потоку видінь. У «Маніфесті сюрреалізму» 1924 р. А. Бретон намагається знайти витoki сюрреалізму у попередній літературі доби Відродження

та Просвітництва, доби Декадансу, та підкреслює міцний вплив авангардиського дадаїзму на естетику сюрреалізму. А. Бретон навіть зазначає, що сюрреалізм є продовженням дадаїзму. Використовуючи сформовані фрейдизмом уявлення про безсвідоме, психологічні комплекси, сюрреалізм прагнув глибоко проникнути у психіку героя на рівні снів, марень, спогадів, асоціацій, щоб розкрити сутність життя через підсвідоме. Метою сюрреалістів було встановлення комунікації із реципієнтом, привернути до себе увагу, щоб вплинути на життя, спробувати його змінити, покращити, зцілити, вказуючи на існування психологічних проблем індивіда, щоб їх подолати, пережити.

Сюрреалісти створюють новий художній світ, коли поєднують речі, які, на перший погляд, поєднати неможливо. Це робиться завдяки безконтрольному зображенню думок героя в літературі, які позбавлені обмежень розуму, моралі, етики. Саме у підсвідомості відкривається містичне, яке і є істинним буттям. Іраціональне стає джерелом для творчості. Концепція «автоматичного письма» дозволяє розкрити парадокси, важливість випадковості, трансцендентність алогічного. Це дозволяє формувати художній образ із різних речей (котлети і Гала). Емоційна міцність художнього образу виникає із далеких, зовсім не поєднаних за логікою та змістом речей. Це відкриває несподівані асоціації, поетико-зумовлений сумбур, монтаж.

Сюрреалісти вірять у найвищу реальність, яка міститься в асоціаціях письменника або героя, де сновидіння стає всемогутнім, оскільки демонструє гру думки людини. Деструкція сюрреалістів спрямована на етичні норми, які спростовуються, життєві проблеми, які висвітлюються поза моральними канонами. Сфера кінематографу яскраво розкриває тенденції сюрреалізму. Базовими прийомами живопису сюрреалізму стали: автоматизм, обманки, образи сновидіння. Сюрреалізм формується під впливом психоаналізу З. Фрейда, оскільки віддзеркалює змінений стан свідомості. Сюрреалізм є відображенням стану душі, яка перебуває не межі безумства. Автоматичне зчеплення асоціацій із часом підводить митців до продуманої композиції, яка порушує проблему співвідношення ілюзії та реальності, пошуку кордонів між ними. Техніка

поєднання стала із часом продуманою та вишуканою, оскільки із перетину «непоєданого» виникла самоіронія та гумор, які ввійшли у поетику постмодернізму 2 пол. XX ст.

Представники: Франція – Г. Аполінер, А. Бретон, П. Елюар, Супо, Ж. Кокто, А. Арто, Р. Кено, М. Періс, А. Батай, Р. Вітрак, М. Ернст, Р. Деснос; Швейцарія – Т. Тцара; Англія – Ф. Бекон, Г. Мур; Сербія – О. Давичо, М. Рістич, Дж. Йованович; Чехія – К. Бібл, Я. Сейферт, К. Тейге, Ф. Музіка; Словачія – М. Поважан, М. Бакош, В. Рейсел, Р. Фарби. Окрім Європи сюрреалізм простежується у творах письменників Латинської Америки, Японії, США.

Живопис: С. Далі, І. Тангі, Г. Арн, А. Массон, П. Дельво, Р. Маргіт; кінематограф – Л. Бунюель.

Абстракціонізм

Абстракціонізм – течія авангардського мистецтва, яка категорично відмовилась від зображення об'єктивного довкілля. Представники абстракціонізму розуміли художність як обов'язкове дистанціювання від дійсності. Ця дистанція і сприяє виникненню образів у незвичайних формах та різних кольорах, щоб досягнути екзистенційне та онтологічне. Естетика абстракціонізму позапредметна, є самореалізацією митця у зображенні сполучень плям, ліній, форм, фігур, яким надається й автономність, і новий сенс у сукупності незвичайних форм і кольорів. На погляд абстракціоністів реальний світ є оманливим, тому потрібно зобразити нову реальність, яка не має аналогій. Метою цієї діяльності є лише естетичний вплив на реципієнта. Мистецтво не мусить залежати від предметної реальності. Витоки абстракціонізму беруть джерело у філософії Ф. Ніцше, А. Бергсона, А. Шопенгауера. Також простежується вплив на абстракціонізм психоаналітичної концепції З. Фрейда. «Динамічна поезія», «архітектурність кольору», «колір для кольору» – ці тези розкривають суть естетики абстракціонізму. Абстракціонізм виникає у живописі 1910-1912 років Р. Делоне, В. Кандинського.

Відмова від наочно-чуттєвого зображення реальних предметів відкриває новий погляд на геометричні фігури конусу, трикутників, циліндру, кулі. Під впливом нового куту

зору на геометричні фігури формується абстрактний неопластизм, в якому відзеркалюється ідея «пластичної математики». Геометрія розкривається через містику, що дає можливість для звільнення художника від предметної дійсності. Містичність досягається зображенням вертикалей, горизонталей, що відкриває перспективу простору.

Реформа палітри простежується у відмові від натуральних кольорів, для того щоб якомога далі відійти від сюжету. Безумовно, абстракціонізм відчув вплив модерністського фовізму.

Важливим у абстракціонізмі було переосмислення феномену краси. Краса відходить від «Духу», фокусується навколо цятки.

У літературі абстракціонізм розкрився як творчий прийом у автоматичній манері письма, провідною метою якого було уникнути предметного зображення. «Автоматизм» у письмі розкрився у шумовій та легатній версифікації. Шумова версифікація – це подвоєння та потроєння приголосних, а легатна версифікація – це актуалізація голосних (повторення голосних). Із часом абстракціонізм у літературі розвинувся в антиромані та прийомі «потoku свідомості».

Представники в живописі: Р. Делоне, В. Кандинський, П. Мондріан, П. Сезан, Ф. Купка, А. Горкі, С. Френсіс, К. Моне, Ж. Сер, М. Рагон, Дж. Гіте, Ж. Мат'є, **США:** М. Тобі, Дж. Поллок, Г. Гофман, В. де Кунінг, Ф. Клайн.

Представники в літературі: збірка «Ослиний хвіст і мішень» 1913 р., А. Палацески, А. Лотов.

Експресіонізм *Криворучко С.К. (Харків)*

Експресіонізм – авангардиський напрям, що виник у німецькомовному мистецтві Австрії та Німеччини. Експресіонізм протиставлявся філософії позитивізму, мистецтву доби декадансу: натуралізму, декадентству й імпресіонізму; поезії модерністського символізму; критично сприймав романтизм межі XVIII-XIX ст., реалізм другої пол. XIX ст. Провідною для експресіоністів була проблема стилю. Естетика експресіонізму розвинулася у технічних прийомах малярства, і вже після цього вплинула на літературу. Митець самореалізовувався, коли зображував власний індивідуальний

світ із точки зору превалювання інтуїції. Творчий дух є дуже важливим, і навіть головним, у порівнянні з довколишніми реаліями. На естетику експресіоністів вплинула філософія інтуїтивізму А. Бергсона. Окрім цього експресіоністи схилилися перед культурою Африки, Сходу, із яких бере витoki інфальтивність, певна безпосередня «дитячисть», удавана примітивність. Експресіонізм був творчою реакцією (запереченням і неприйняттям) на Першу світову війну. Увага до іраціональних стихій розірваного часу, концепція «філософії життя», містична відкритість стали відповіддю на хаос, що породився війною, абсурдність буття, передбачення краху, усвідомлення апокаліпсису реалій.

Вимога переосмислити усталений логоцентризм підживлювалася втратою ілюзій та віри. Розуміння зникнення гармонії в світі породило екзистенційну тривогу митців. (Екзистенційні страхи французького літературного екзистенціалізму 30-40 рр. XX ст. беруть свої витoki в німецькому експресіонізмі). Екзистенційна тривога є передчуттям грандіозних світових катастроф. Виходом для подолання цих страхів є мистецтво, яке допоможе відійти від самотності індивіда, відшукати зв'язки зі світом. Щоб духовно відродити себе у світі без гармонії, потрібно спотворити цю реальність у мистецтві. Деформація світу відкриває перспективу «мистецтву крика», допомагає створити довкілля як незапобіжний розлад. Митці експресіоністи свідомо віддалялися від природи, що було їхньою естетичною рисою. Зображення найвищої психологічної та фізичної втоми героя, фіксація вражень індивіда від роздратовуючих його факторів, асиметрія, опозиція, дисгармонія розкривають експресію героя у творі. Знервованість, вибуховість, оголювання хворобливості викликали шок у читача. Герої розкриваються у залежності від конфліктів, людина не може проявити свою волю в обставинах, на які не здатна вплинути. Індивід протиставляється світу, він озлоблений.

Герой розкривається як всезагальний суб'єкт, у якого пригнічене психологічне сприйняття, його вчинки невмотивовані, він є знаком, що відсилає до архетипів, які на неоміфологічному рівні демонструють трагедію краху системи (інститутів державного правління, освіти, економіки, війни,

миру, співвідношення господаря та підлеглого) поч. XX ст. Твори переконливо демонстрували гармонічне вплетення метафізичних вимірів у сюжеті, тажіння до абсолюту, відкрите діонесійство, яке викликало бурхливу реакцію в читача. Митці акцентували увагу на втраті гуманності у сучасників, коли зображували військові процеси. Індивід розкривав зміни у спільноті, які відбувалися на рівнях мови, свідомості, через відсутність логічних пояснень кривавої буденності. Специфічні оголені конфлікти батьків та дітей на емоційному зламі викликали епатаж, низький стиль, просторіччя та вульгаризми створювали гротеск у поєднанні з піднесеними емоційними настроями. Асоціації, залучення сновидінь у творах, неологізми, ілюзійність, іронія ставали соціально заангажованими, оскільки закликали до активного впливу на зміни соціальної системи. Ідеологічні представники тоталітарних систем залучали до агітації своїх інтересів концептуальні методи експресіонізму і навіть деяких його представників. Однак, прихід до влади нацистів (офіційне встановлення тоталітарного режиму) поклав край розвитку експресіонізму та інших авангардських та модерністських тенденцій.

Експресіоністи намагалися відтворити дійсність, яка була б версією певної ідеї. Для цього митець мав висловлювати свою позицію – суб'єктивну, емоційну, індивідуальну. Автор начебто співчуває обставинам у творі, які він виокремлює як особливі. Емоції експресіоністів трагічні, все відбувається на нервовому напруженні, пристрасно. При цьому митець ставиться до дійсності зневажливо, він позбавлений будь-якої відповідальності, а лише страждає. Емоційність у настроях героїв творів представлена поза історією, політикою, та спрямована на вічне, універсальне, трансцендентне космічне. Хаотичний ворожий світ, прикрашений технічними досягненнями, попереджає про апокаліпсис. Герой приречений на страждання у цьому сучасному світі, тому митець висловлює свої співчуття. Виходом для індивіда є відмова від соціальних інститутів, щоб повернутися до вічних цінностей – спілкування, розуміння, дружба, кохання.

Представники: Німеччина – Б. Брехт, Г. Кайзер, Е. Барлах, Й. Бехер, Е. Толлер, К. Едшмід, Т. Манн,

Г. Брітгінг, Й. Вассерман; Австрія – Г. Тракль, Г. Гайм, Ф. Верфель, Ф. Кафка, Г. Майрінг; Бельгія – П. ван Остайєн; Італія – Л. Піранделло; Чехія – В. Незвал, Ї. Фрейк, З. Гонзл, Е. Ф. Буріан; Хорватія – Н. Шоп, Д. Студет; Польща – С. Пшибишевський, С. Виспянський; Угорщина – Л. Кашшак; США – Ю. О'Ніл.

Експресіоністське десятиліття *Пічугіна Т.Є. (Дніпро)*

Період між 1909/10 та 1918/20 роками в історії німецької літератури зазвичай позначають як експресіоністське десятиліття. Проте до нині немає одностайно чіткого окреслення експресіонізму та його ознак. Експресіонізм визначають насамперед як стиль, стильовий напрям, та ширше, як мистецький феномен загалом, як субкультуру, яка включає в себе відкриття у сфері живопису, літератури, кіно, музики. Більшість науковців вважає, що вектор дії мистецького акту скерований в експресіонізмі назовні, тобто йдеться про пряму «експресію душі», яка прагне на повний голос, «з притиском» виразити себе за допомогою звукових, зорових або мовних образів, розмаїття яких надзвичайно велике. Однак єдності в понятійному окресленні цього явища немає. Незважаючи на велику кількість публікацій, які висвітлюють ті чи інші аспекти експресіонізму в малярстві та мистецтві слова, німецький дослідник історії літератури Пауль Пертнер висловив навіть провокаційне припущення про те, що й досі ще не з'ясовано, чи експресіонізм існував насправді, «принаймні у тому вигляді, в якому він був зафіксований у багатьох пізніших описах». Злагожденість можна прослідкувати лише в одному: цей феномен з'явився й оформився впродовж двох перших десятиліть XX ст. у німецькомовному світі, точніше в Німеччині напередодні, під час та після Першої світової війни, тобто, на думку більшості дослідників, був яскраво окресленим німецьким явищем.

Доречним було б, на нашу думку, прослідкувати витоки самого терміна «експресіонізм» та звернутися до літературних документів епохи, в яких цей термін пояснюється. Вперше його було вжито в 1911 р. у зв'язку з французьким живописом. Потім термін було поширено на літературу. У березні 1918 р. в «Neue

Rundschau» була опублікована стаття Казимира Едшміда під симптоматичною назвою «Експресіонізм у поезії» («Expressionism in der Dichtung»). Едшмід характеризує тут експресіонізм як інтуїтивне мистецтво, як постійне «новотворення» мистецтва – і насамперед людини – з власної сутності, причому експресіонізм визначається як постійна можливість мистецтва, а не явище сьогодення. Серед сучасних авторів Едшмід називає експресіоністами драматургів Франка Ведекінда, Георга Кайзера, Пауля Корнфельда, Вальтера Газенклевера, Фріца фон Унру, Райнгарда Зорге та Карла Штернгейма (Толлер не потрапив до цього списку, оскільки його твори ще не ставилися на німецькій сцені); прозаїків Альфреда Дьобліна, Леонгарда Франка, Генріха Манна, Альберта Еренштейна, Роберта Вальзера, Франца Кафку та Мартіна Бубера (останній викликає сьогодні серед науковців найбільші сумніви щодо його належності до експресіоністів); поетів Франца Верфеля, Ельзу Ласкер-Шюлер, Георга Гейма, Георга Тракля, Йоханнеса Бехера, Августа Штрамма, Альфреда Вольфенштейна, Ернста Бласса, Людвіга Рубінера та Ернста Штадлера. Пізніше твори цих поетів увійшли в збірку Пінтуса «Сутінки людства», яка сьогодні вважається «класичною» антологією експресіонізму.

Запропонований Едшмідом «канон» експресіоністів на сьогодні майже не змінився. Традиційно до нього додаються такі автори, як Готфрід Бенн, ван Годдіс та Ліхтенштейн, яких Едшмід уважав недостатньо візіонерськими. Незважаючи на вимогу ірраціональності, «словник» самого Едшміда вражає своїм авангардистським звучанням. Використання Едшмідом відверто військової лексики ставить його статтю в один ряд з маніфестами футуристів. Так, описуючи сучасний стан літератури, Едшмід вдається до такої характеристики: «Тут стоїть квадратний Деблін... Ось наступає неймовірна сила переконання Леонгарда Франка». Едшмід наче описує воїнів, які вишикувалися для битви. Таким чином, мистецтво експресіонізму визначає себе як нове, молоде та готове відстоювати свої ідеї.

Численні відгуки сучасників на статтю Едшміда, власне, підкреслюють її епатажний характер, надають їй статусу маніфесту. Навіть ті, кого Едшмід зараховує до експресіоністів,

не завжди були готові прийняти це почесне звання. Так, наприклад, Альфред Деблін публікує своєрідну відповідь на маніфест Едшміда під назвою «Про свободу поета» («Von der Freiheit eines Dichtermenschen»). Ця назва є алюзією на відомий текст Мартіна Лютера «Про свободу християнина» («Von der Freiheit eines Christenmenschen»). Деблін використовує протестантське поняття свободи для ствердження власної непричетності до руху експресіонізму. Проте Деблін у своїй відповіді також характеризує експресіонізм як рух та використовує при цьому досить авангардистську лексику: «Будь-який рух – це не виверт або угода групи зацікавлених осіб. Він виростає з численних – спочатку неясних – причин соціального, політичного, людського характеру, тут щось спалахує, там щось загоряється в людях чутких, з тонким слухом, ясним зором, саме ними приводяться в рух поршні та колеса машини». Використовуючи образи пожежі та локомотиву, Деблін, хоч і проти власного бажання, відтворює лексику авангардистського руху.

Спираючись на ці та подібні до них висловлювання, дослідники експресіонізму визначають цей феномен як форму протесту народжених у 1890-х рр. митців, які отримали академічне виховання в бюргерських родинах, проти загально-соціальної та насамперед культурної ситуації початку XX століття. Звідси – центральне значення конфлікту поколінь в експресіоністській літературі та критиці, звідси – критика бюргерства, відчуженого та бездушного існування, а також вимоги зламу, вітальності, оновлення. Однак, хоча загальні настрої експресіоністів вирізняє певна єдність, форми вираження цих настроїв дуже розмаїті. Як зауважує німецький літературознавець Петер Шпренгель, «про стильову єдність творчості Штрамма та Верфеля, Штернгейма та Зорге, Кафки та Едшміда не можна говорити в жодному разі». Таку ж думку висловлюють Сільвіо Вієтта та Ганс-Георг Кемпер. «Амбівалентний весь експресіоністичний рух», – наголошують вони.

Ця амбівалентність дається взнаки й у ставленні експресіоністів до інших течій доби. Так, Едшмід категорично протиставляє експресіонізм імпресіонізму, а Герман Гессе, навпаки, підкреслює зв'язки між цими культурними явищами,

переконливо доводячи, що деякі прийоми експресіонізму виникли завдяки імпресіонізму. Проте, як уважає Петер Шпренгель, не можна заперечувати те, що всі антинатуралістичні настрої, які відчувалися на німецькомовному просторі вже на початку XX ст., досягли свого завершення та якнайповнішого виразу з появою 1910 року часописів «Sturm» та «Aktion» – рупорів експресіонізму. Особливу роль під час викристалізовування цього руху відіграли контакти з живописом – як французьким (Брак, Пікассо), так і німецьким (представники групи «Міст» та «Синій вершник»). Упорядник четвертої галереї «Штурму» (1918) Герварт Вальден не безпідставно наголошував, що саме живопис (малися на увазі роботи Франца Марка) є квінтесенцією експресіоністського духу. На той час у поезії «Штурму» – експерименти Штрамма, Небеля, Блюмнера та ін. – програмного значення набувають абстрактні форми вираження, які були представлені в полотнах Кандинського, Марка та італійських футуристів. Творчість останніх «Штурм» активно пропагує в Німеччині: 1912 року привозить з Парижа пересувну виставку художників Умберто Боччіоні, Карло Карра, Луїджі Руссола та Джіно Северіні та як паралель до їх пошуків поміщає на сторінках часопису «Технічний маніфест» Марінетті та інші маніфести футуризму. Альфред Дьоблін досить амбівалентно відреагував на творчість футуристів. З одного боку, він дистанціюється від маніфесту Марінетті, не приймаючи його порад щодо знищення мови, а з другого – визначає футуризм як «рух митця вперед». З одного боку, в пародійній манері використовує «технічні» максими Марінетті та відтворює в слові паракубістичну деформацію об'єкта в живописі Северіні («Розірвана пащека, ізольована нога, квадратура атмосфери»), а з другого – цілком серйозно використовує футуристичні прийоми в романі «Берлін. Александерплац».

Не лише Дьоблін, а й інші митці доби сприймали футуризм двоїсто. Дехто вважав, що «футуризм» і «експресіонізм» – синоніми, дехто ж (як, наприклад, Едшмід), що – антоніми. Така реакція здається симптоматичною. Вона підтверджує, що експресіонізм не був однозначно авангардистським явищем. Далеко не всі представники експресіонізму були зосереджені

лише на епатажі та формальному експерименті, більше того – політичні та урбаністичні візії футуристів та експресіоністів значно відрізнялися. Футуристи не приймають вічних цінностей, захоплюються акцентуванням «грубих» речей, екстраполують сучасне в майбутнє, позбавлене від «вантажу» будь-яких традицій, нібито зайвих при розбудові ні на що не схожої культури за останнім словом науки і техніки. Головними елементами поезії, за твердженням Марінетті, проголошувалися хоробрість, сміливість та бунт, «натиск, лихоманне безсоння, гімнастичний крок, ляпас та удар кулака». Ця настанова зумовлювалася епатажною «етикою» авангардизму, асоційованою з позамистецькою сферою – військовою, трактувалася як підрозділ для штурму, атаки.

На відміну від футуристів, експресіоністи з острахом сприймають процес індустріалізації. Технічний прогрес приводить, на їхню думку, до знеособлювання людини, перетворення її на гвинтик великого механізму-міста. Як зауважує Н.С. Павлова, «Експресіоністів не цікавив міський побут – вони показали експансію міста в сферу внутрішнього життя, психіки людини, втілили його як ландшафт душі. [...] Цій течії абсолютно чуже те захоплення «моторизованим сторіччям», аеропланами, аеростатами, дирижаблями, яке було властиве італійському футуризму». І хоча експресіонізм також прагне оновлення, шукає нових форм зображення, адекватних сучасності, він все ж таки є більшою мірою ірраціональним. Пізнання потаємної сутності об'єктивного світу відбувається в експресіонізмі через внутрішній світ суб'єкта. «Адже головним у цьому мистецтві, – зауважує Л. Цибенко, – було відтворювання не явного, того, що лежить на поверхні, а рушійних сил підсвідомого – станів душі, які перебувають за межами критики свідомості, «Мунковим воанням» вириваються з-під влади її контролю».

С. Вієтта визначає два фактори, які характеризують своєрідність сприйняття мегаполісу в експресіоністичній поезії. «По-перше: динамізація перспективи сприйняття. Ліричне «Я» описує місто не з зовнішньої перспективи, а само знаходиться під впливом динаміки того, що відбувається, навіть зазнає дисоціації. Об'єктивний світ набуває власної динаміки, у моторошний спосіб стає живим. Суб'єкт та об'єкт, таким чином,

зливаються, міняються ролями. Об'єкт діє, а суб'єкт, здається, перетворюється на нерухомий предмет.

По-друге: демонізація перспективи сприйняття. Під цим ми розуміємо дуже складний процес: повернення в літературу метафізичного виміру сприйняття великого міста. Воно постає в експресіоністичній літературі не тільки як візаві злиденності, а й як місце трансцендентного жаху: демонічний Бог на спині міста, сатанинський вищир сміху небес, метафори пекла, апокаліпсису як складові декорації міста. Велике місто є, таким чином, в експресіонізмі ☯...☸ місцем виявлення деритуалізованої, дедогматизованої та водночас незбагнено демонічної, негативної метафізики. Мегаполіс – це місце, де бувають руйнівні сили обезбоженої, а проте не вільної від метафізики цивілізації».

Петер Шпренгель також виділяє дві тенденції в зображенні міста в експресіоністичній ліриці. Як і С. Віетта, він говорить про демонізацію міста в поезії експресіонізму, однак вважає, що «перетворення міста на міфологічну демонічну істоту» презентоване насамперед у ліриці Гайма. Друга тенденція, на думку німецького літературознавця, має сатиричну направленість. Вона представлена у так званому «серійному стилі» («Reihungsstil»), представленому у творчості Бласса, ван Годдіса та Ліхтенштейна. Вірші, написані в цьому стилі, являють собою перелічування гетерогенних елементів, яке має на меті відтворити одночасність різноманітних подій міського життя. Такий вірш у німецькому літературознавстві називають «симультанним». Це визначення Петер Шпренгель вважає дещо незрозумілим, хоча цей термін і використовується сьогодні майже в усіх підручниках з німецької літератури. Використовує цей термін і С. Віетта. Останній пов'язує появу «симультанного вірша» з розвитком кінематографа. Поділяє цю точку зору й П. Шпренгель. Обидва дослідники наголошують на образній візуальності цих віршів: вони не тільки оповідають про якусь подію, скільки викликають у свідомості читача серію візуальних образів. С. Віетта посилається тут на роботу Георга Зіммеля «Мегаполіс та духовне життя» («Die Großstadt und das Geistesleben», 1903), в якій німецький філософ досліджує специфіку свідомості містянина. Структура сприйняття мешканця мегаполісу

визначається Зіммелем як «сум'яття картин», як «різкий контраст в образах, охоплених одним поглядом».

Політичні вподобання експресіоністів найбільш повно виражені в часописі Пфемферта «Aktion». Проте поняття «політика» потребує певних пояснень. Співробітники часопису мали на увазі аж ніяк не партійну або реальну політику. Так, коли Людвіг Рубінер заявляє: «Поет втручається в політику», – то він виражає сумніви бунтівного духу щодо панівного «цивілізаційного матеріалізму». Оскільки, на думку Рубінера, марксизм також винний у переоцінці цивілізації, то єдиним спільником анархічного поета може бути хіба що люмпен-пролетаріат. Провал політичної діяльності Ландауера, Мюзама та Толлера під час Мюнхенської республіки 1919 р. також був зумовлений відсутністю міцного суспільного базису.

«Літературна політика», яку 1911 р. прокламує Курт Гіллер, націлена на поєднання «духу та дії». Гіллер посилається на есе Генріха Манна, який був опублікований у часописові «Пан» під однойменною назвою. У ньому Генріх Манн, дещо ідеалізуючи реальні обставини, побачив в історії Франції гармонічну взаємодію філософії та літератури, з одного боку, й практичної політики та широких народних мас – з іншого, та протипоставив її ситуації у Німеччині й панівній тут непримиренності духу та влади. Саме цю модель єдності духу та влади має на увазі Гіллер, коли створює свій концепт «активізму», тобто «діючого духу». Завданням «активізму» є «перетворення світу за наказом ідеї».

Цей утопічний проект Гіллера поети-експресіоністи намагалися здійснити через безпосередню апеляцію до читача. Риторичний жест, тяжіння до закликаючої мови належать до неодмінних рис цієї поезії, яка хотіла знищити дистанцію між автором і читачем. Утопічний проект Гіллера викликав широку дискусію під час та після Першої світової війни. Принципи всезагального «метабратерства» та форми його артикуляції, які були типовими для експресіонізму, ретроспективно підсумовує у своєму есе «Експресіонізм умирає» (1921) Іван Голль, коротко й лаконічно сформулювавши їх у «телеграфному» стилі: «Вимога. Маніфест. Заклик. Звинувачення. Закликання. Екстаз. Боротьба. Людина кричить. Ми є. Одне для одного. Пафос». Ще відвертішою є критика Штернгейма. Він вимагає

від поезії звернення до реальної дійсності. Об'єктом поезії має бути, на думку драматурга, дана нам земля, а не якийсь вигаданий рай, перетворене на кліше «вище людство». Критика Штернгейма спрямована не лише на «активізм», а й на весь «месіанський експресіонізм». Як зауважує П. Шпренгель, від самого початку в експресіонізмі намітилися два крила – аналітичне та візіонерсько-утопічне. «Перше, яке мало велике значення насамперед у ранньоекспресіоністичну фазу (до 1914) та мало за взірць лірику Бласса, ван Годдіса та Ліхтенштейна, довгий час перебувало в затінку іншого напрямку, що його критики визначали як «О-Mensch»-пафос. Врешті-решт, обидва напрями не можливо чітко розділити: аналіз роздвоєння «Я» та бажання його подолання, скарга на руйнування людського та туга за його відновленням були взаємозумовленими та переплавлені одне з одним у багатьох творах експресіонізму – не в останню чергу в поезіях Бенна після його циклу «Морг». Подібну ж думку висловлює й німецький дослідник Петер Мотцан. Він наголошує, що в творчості експресіоністів часто поєднувалися контрастні світогляди: «месіанські фантазії братання й апокаліптичний відчай, активістський пафос людства й жалобні пісні відчуження, утопічні суспільні проєкти й панеротичний віталізм».

Не випадково П. Шпренгель згадує Г. Бенна, оскільки саме на його прикладі можна продемонструвати інший погляд на людину. Незважаючи на «О-Mensch»-пафос, експресіоністи не ідеалізували людину. Вони бачили її духовне отупіння, її залежність від обставин, її підвладність темним поривам. «Die Krone der Schöpfung, das Schwein, der Mensch», – писав в своєму вірші «Лікар» Готфрід Бенн. Створений ним у циклі «Морг» образ людини викликає огиду. Людина виявляється залежною від своїх фізіологічних потреб, вона на очах розкладається від різноманітних хвороб, а то й взагалі є трупом, що лежить на секційному столі. «Проте, – зауважує російська дослідниця Н.С. Павлова, – скептичне ставлення до людини не було в експресіонізмі виключенням. Стан роду людського оцінювалось в цілому досить тверезо. «Людина добра!» – стверджували ці письменники, неодмінно додаючи в кінці знак

оклику й тим самим визнаючи, що й для них самих це не констатація, а заклик, гасло».

На тлі такого розуміння людини в експресіонізмі відбувається переосмислення релігійних мотивів, насамперед – християнських. Метаморфоз зазнає й такий канонічний релігійний жанр, як псалом. Псалми експресіоністів, як-от: Рубінера, Голля, Маргула-Шпербера, Верфеля, є спробою створити нову релігію й написати нову Біблію, яка була б просякнута соціальною активністю і радикальним пацифізмом. «Релігійні сюжети й мотиви, – зауважує український дослідник П.В. Рихло, – є важливим акцентом експресіоністичної лірики, полеміка зі Всевишнім пронизує творчість таких поетів, як Франц Верфель, Ельзе Ляскер-Шюлер, Вальтер Газенклевер та ін. Проте на місце Бога експресіоністи хотіли поставити людину; подібно до ідеологів Ренесансу, вони були переконані в її фізичній досконалості й моральній величі. «O schwebende Säule, helle Säulen der Beine und Arme, feste strahlende Säule des Leibs, leuchtende Kugel des Kopfes» – славив людину Рубінер».

Христос у експресіоністів постає ідеалом страстотерпця, причому поет (або його персонаж) сам відчуває себе «розіп'ятим Богом», вбачаючи в цьому не блюзнірство, а особливий духовний досвід. Бог-Творець постає в іншій якості: він або мертвий (вірш Ельзе Ляскер-Шюлер «Бог помер»), або знаходиться далеко за межами цього тлінного світу, або байдужий до людських страждань, або карає без провини. У цій концепції Бога-Творця та Христа відчувається вплив філософії Ніцше, який, з одного боку, проголосив смерть Бога («Gott ist tot»), а з іншого – вважав страждання єдиним шляхом від людини до надлюдини. Надлюдина в філософії Ніцше – це лише проект, майбутнє людства, а не готова формула. Від філософії Ніцше – й образ юрби в експресіонізмі. Люди, наче сновиди, блукають вулицями міста, не знаючи ані цілі, ані смислу. За висловом В. Топорова, вони начебто йдуть на забій. Винятковість поета-експресіоніста часто інтерпретувалась як здатність бути вождем та провидцем, не просто протистояти юрбі, а повести її за собою до нового життя. В контексті нацистських спекуляцій експресіоністи були змушені прийти до розрізнення істинного та хибного вождя. Останній очолює

юрбу, яка йде на заклання, перший – очолює співдружність індивідів.

Месіанські мотиви, заклинання нової релігії і нової людини були пов'язані з загальним настроєм експресіонізму – з відчуттям зламу, загибелі. Звідси – апокаліпсична образність експресіонізму, звідси – центральний образ експресіонізму – образ крику, звідси – образ осені як меланхолійної пори замирання, звідси – назва збірки «Сутінки людства». Її упорядник Курт Пінтус у передмові писав: «Навіть про війну розповідається не предметно-реалістично: вона завжди присутня як видіння, розбухає, як всесвітній жах, розтягується, як нелюдське зло». Тобто війна сприймається й зображується як загальний Апокаліпсис, як вічне зло. Проте, як зауважує Н.С. Павлова, «світ сприймався експресіоністами двояко: і як такий, що зжив себе, як дряхлий, і як здатний до оновлення. Це подвійне сприйняття помітне навіть у назві антології експресіоністської лірики: «Сутінки людства» – це й сутінки, це й світання, перед яким стоїть людство. Сучасне життя розумілося як протиприродна, а тому не єдина, необов'язкова форма людського існування. Можливим було перевідтворення життя, нові шляхи еволюції, які знайде для себе не тільки людське суспільство, а й сама природа. «Форми, котрі сплять», «Форми, які борються», «Форми, що грають» – так підписав художник Франц Марк останні малюнки, які він зробив у своєму фронтовому нотатку незадовго до загибелі. Якщо судити експресіонізм, намагаючись осягти смисл його пошуків, слід визнати, що Марка, котрий трагічно сприймав війну, цікавили не формальні виверти, а думка про множинність шляхів, які здатне проложити для себе життя, думка про можливості перевідтворення світу».

Як зауважує українська дослідниця Лариса Цибенко, «ряди ключових слів, які перераховують різноманітні й багатогранні аспекти цього явища, як от: акцентування на вираженні, пройнятому збудженою, екстатичною емоційністю, відтворення дисгармонії й почуття тривоги, ірраціоналізм, невіддільний від автентичних, первісних почуттів, відтворення стану душі в момент найвищого напруження духовних сил та багато інших, дотичних до названих, виносять у центр бачення

той чи інший аспект цього артистичного періоду, що ініціював авангардний переворот в європейському мистецтві».

Підсумовуючи вищесказане, окреслимо основні риси літературного експресіонізму:

1. Експресіонізм був напрямом амбівалентним (ця двоїстість відтворена навіть у назві найвідомішої антології експресіонізму «Сутінки людства»). Якщо поезія представників «Акціон» була просякнута пафосом перетворення світу, то в ліриці представників «Штурму» переважали інтонації розпаду, відчуження, роздвоєння «Я». Проте ця межа між аналітичним та візіонерсько-утопічним експресіонізмом є вельми умовною, оскільки у творчості найвидатніших представників цього напрямку поєднувалися й аналітичний критицизм, й активістський пафос людства.

2. Експресіонізм традиційно вважають авангардистським мистецтвом. Однак між футуризмом та експресіонізмом є суттєва різниця. На відміну від кубістів та футуристів, експресіоністам було чуже захоплення урбаністичною цивілізацією та оспівування досягнень технічного прогресу. Всі експресіоністи виступали проти кривавих революцій та війни (футуристи, наприклад, закликали знищити традицію, культуру, а війну вважали засобом гігієни світу). Хоча в експресіонізмі й була представлена епатажна лінія (Ведекінд, Мюзам), проте в основному це мистецтво було ірраціональним, навіть формальні експерименти експресіоністів були засобом відтворення внутрішнього стану душі, а не самоціллю.

3. Лірика експресіонізму просякнута передчуттям катастрофи, зламу, загибелі світу. Цей настрій відтворюється в їхніх віршах в образах крику, сутінок, осені, апокаліпсису, смерті, хвороби, тління, через руйнацію ідилічного хронотопу (поезія Тракля), гротескне прочитання Євангелій.

4. Образ людини в експресіонізмі вирізняється двоїстістю. З одного боку, експресіоністи вірили у можливості переродження людини (поезія Верфеля, так званий «О-Мensch»-пафос), з іншого – вони бачили її духовне отупіння, підвладність темним поривам (Бенн, Тракль), підкреслювали в ній інстинкт маси. Тому людство нерідко зображувалось в експресіонізмі як стадо, яке йде на забій.

5. Концепція Бога-Творця в експресіонізмі сформувалася під впливом філософії Ніцше. Бог або постає мертвим, або карає без провини. З іншого боку, великого значення набуває образ Христа як ідеального страстотерпця. Христос виступає в поезії експресіонізму двійником поета-пророка.

6. Центральним образом в експресіонізмі є образ міста, яке інтерпретується як «кам'яна пустеля», осереддя зла, місце злочину. Місто знеособлює людину, перетворює її на гвинтик загального механізму. В експресіоністській ліриці, присвяченій великому місту, переважає так званий симультанний вірш, який представляє собою алогічне нанизування різноманітних образів. Використовуючи цей прийом, експресіоністи мали на меті відтворити стрімкий рух життя в сучасному місті, одночасність подій, які відбиваються в свідомості городянина. Іншою рисою поетики експресіоністської лірики є демонізація міста, котре зображується як міфологічна демонічна істота. В експресіоністській ліриці відбувається переосмислення ролей суб'єкта та об'єкта. Об'єкт зображення, тобто місто, наділяється рисами живої діючої істоти, а ліричний суб'єкт, навпаки, стає об'єктом маніпуляції. Звідси – образи пустелі, темряви, нерухомості в ліриці експресіоністів.

Література

Експресіонізм. Збірник наукових праць / Упоряд. Т. Гаврилів. Львів : ВНТЛ-Класика, 2004. 204 с.

Топоров В.Л. Поэзия эпохи перемен. *Сумерки человечества: Лирика немецкого экспрессионизма* / Сост. В.Л. Топорова, А.К. Славинской; Вступ. ст. В.Л. Топорова. Москва: Московский рабочий, 1990. 271 с. (Из золотых кладовых мировой поэзии). С. 5–20.

Экспрессионизм: Сборник / Сост. и предисл. Н.С. Павловой; на нем. яз. Москва: Радуга, 1990. 480 с.

Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. театр. Кино. Музыка / Л. Ришар. Пер. с фр. Москва: Республика, 2003. 640 с.

Kemper H.-G. Expressionismus. München: Albert Langen, Georg Müller, 1994. 290 S.

Sprengel P. Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900 – 1918. München: Verlag C. H. Beck, 2004. 924 S.

Vietta S. Expressionismus. München: Philipp Reclam jun., 1997. 336 S.

Унанімізм

Унанімізм – авангардиська течія, яка виникла у французькій літературі. Унанімізм протиставлявся символізму на поч. XX ст. Митці тяжіли до стилістичної зрозумілості, що зумовило спрощення стилю, вони були соціально заангажовані, впроваджували містичний культ однастайності, пропонували продовжувати філософські ідеї Ж.-Ж. Руссо. Ідеї єднання людини та природи, усіх людей та народів виливалися у соціальних темах, які відзеркалювались у творах унанімістів. Унанімісти у своїй естетиці поєднали риси соціологічної концепції Е. Дюркгайма, американського прагматизму, натуралізму Е. Золя, інтуїтивізму А. Бергсона, художніх прийомів Е. Верхарна, У. Вітмена. Засновником течії був Ж. Ромен., який втілював засади унанімізму в маніфесті «Унанімістичні почуття та поезія» 1905 р. Заклики розповсюджувати мистецтво на вулицях мали зблизити різних людей на рівні підсвідомих відчуттів та природних інстинктів. Особливе місце унанімісти відводили персоні поета (тут простежуються традиції романтиків межі XVIII-XIX ст., де поету відводиться місце місії), місія якого полягає в зображенні колективного безсвідомого, колективної «душі». Верлібр (білий вірш) підходив для зображення поетичної безпосередності, унікальності. Події Першої світової війни унанімісти сприймали на засадах пацифізму, заперечували доцільність вбивства, пропонували різні поетичні варіанти висловлення осудження війни та її неприйняття.

Представники: Франція – Ж. Ромен, Ш. Вільдрак, Ж. Дюамель, Р. Аркос, Ж. Шеннев'єр, Ж. П. Жюв, Л. Дюртен.

Кубізм

Кубізм – це авангардиська течія у французькому живописі поч. XX ст., яка бере витoki із експресіонізму. Художники-кубісти у протиставленні кризі цивілізації поч. XX ст. шукали четвертий вимір (три виміри простору – ширина, довжина, висота), щоб повернути втрачене онтологічне

підґрунтя. Картина світу у них представлена індивідуальними композиційними конструкціями, геометричними фігурами, за якими потрібно побачити абстрактний сенс світу та існування в ньому людини. Кубісти прагнули простих форм, ліній, відмовлялися від зайвих деталей, декоративності. Здобутки кубічного живопису вплинули на літературу на рівні художнього прийому колажу. У літературних творах це представлено поєднанням уривків діалогу, фраз, які можна було почути на вулиці та ввести у текст. Вплив кубізму на літературу простежується і на рівні спрощення письма: членування тексту дискусій, діалогів; насичення твору побутовими звичайними деталями, залучення банальностей вислювлювань та ситуацій, що відбуваються на вулицях. Під впливом кубізму письменники відмовлялися від зображення психологічних розмірковувань та відчуттів героїв, намагалися представити художній світ твору як симультантизм (сполучення у творі різних часових та просторових пластів). Літературний твір насичувався наявністю здавалося б незначних предметів, однак яким надавався інший зміст, збагачувався об'єктами зображення.

Представники: у літературі – Г. Аполінер, М. Жакоб, П. Реверді, Б. Сандар, А. Вежик; у живописі – А. Матісс, П. Пікассо, Х. Гріс, Р. Делоне, Ф. Леже, Ж. Брак.

Конструктивізм

Конструктивізм – це авангардиський напрям в архітектурі, який виник на початку XX ст. Першою архітектурною будівлею конструктивізму в Європі вважають Госпром, який було побудовано в Україні у Харкові. Конструктивізм сформувався під впливом технологічно-наукового розвитку, що позначилось на процвітанні індустріалізаційних процесів. Потрібно відзначити, що окрім західного впливу, конструктивізм відчув східні віяння з боку традиційної японської культури, із якої з часом взяли витоки мінімалізм і структуралізм. Естетика конструктивізму зумовлена інтелектуальною доцільністю, математичною раціональністю, економністю, економічною продуктивністю, логічними розрахунками, лаконічними художніми прийомами, доречній схематизації, утилітарності, спрощенню, популярної

зрозумілості. Конструктивісти прагнули відмінити мистецтво як культурний феномен взагалі. Вони вважали, що «функції» митця може здійснювати будь який фахівець: у архітектурі – інженер, а для музики, літератури, живопису доречно запропонувати технологічні стандарти. У німецькій літературі простежувалися настрої «нової діловитості». У літературі конструктивізм позначився як комплекс правил, яких письменники мали дотримуватись у процесі творення. Серед цих вимог слід навести «організацію речей смислом», вираховування «смыслового навантаження на одиницю літературного матеріалу», впровадження прози у поезію. Представники конструктивізму в літературі визначали себе не як письменники або поети, а як «конструктори», які свої тексти сприймали як «конструєми». Естетичні засади у них трансформувалися в «технології форми», творчі проблеми в тексті дорівнювалися ідеології, особливим було відображення технічних процесів у письмі. Однак, ці критерії реалізовувалися лише в публічних деклараціях, артистично-ідейних настановах, агітації у віршах, у формуванні смислових домінант. Смыслова домінанта досягається «ущільненням» або «грузифікацією» слова для того, щоб сформувати максимальне навантаження на лексему або неологічні форми слів.

Конструктивісти у літературі заснували «безпредметну поезію», в якій реалізовувався «локальний прийом», що будував тему зі смислу. Це нагадувало статті із енциклопедичних словників. Звук спрямовувався як геометрична площа, для того щоб позбавити «матеріальності» вірш, який виглядав як система графічних символів або знаків. У прозі простежувалася прогалина цінносних орієнтирів, або, якщо висловлюватися економічними термінами, «інфляція» слів, оскільки сюжет був чітким і стислим, без естетичних «зайвостей», на письмі використовувалися прийоми фонетичного запису слів поруч із традиційним граматичним. У художні твори вводилися наукові, статистичні та етнографічні факти. Коло ідей розгорталося як несприйняття влади, що стає трагедією для індивіда; європеїзмом; американизмом; розчарування інтелектуалів від дійсності; жертвовність через обов'язок. Конструктивісти вели полеміку з футуристами навколо ролі поезії та місії мистецтва,

намагалися впроваджувати «конструкцію» замість творчого стилю.

Представники: у кінематографі – **Чарлі Чаплін**; архітектурі – **Л. Корбузьє, І. Леонідов, С. Серафимов**; театрі – **В. Мейєрхольд**; літературі – **В. Інбер, І. Сельвенський, В. Луговський, Е. Багрицький, Б. Агапов, А. Чичерін, М. Ушаков, І. Аксьонов, Дір Туманний**.

Імажинізм

Імажинізм – це авангардиська літературна школа в російській літературі, що виникла після революції 1917 року, та гостро протиставлялася російському футуризму (авангардизм). Імажинізм сформувався після концепції англійського імажизму, однак повністю заперечував вплив англійських поетів. 1919 року було надруковано «Декларацію імажиністів», яку підписали С. Єсенін, Р. Івнєв, А. Марієнгоф, Б. Ердман та Г. Якулов, В. Шершеневич. У «Декларації імажиністів» оголошується смерть футуризму. Імажиністи вважали, що необхідно вивільнити слово від змісту, щоб очистити його форму. Поети мають зображувати лише художні образи, через які вводити ритміку. Акцент робиться на чистоті виду мистецтва: філософія розкриває ідеї, економіка – політичні проблеми, музика – гармонію звуків, а поезія – художні образи. В. Шершеневич сформулював концепцію імажинізму в брошурі « $2 \times 2 = 5$ », в якій пояснював, що образ існує поза зв'язком із іншими образами. Вірш, на його думку, не є єдиним цілим, його можна деконструювати, виокремлюючи один або більше художніх образів. На його погляд, можна змінити процес читання: навпаки – від кінця до початку, що є найприроднішим для слова, яке може «висіти до гори дригом».

Імажиністи ламали граматику: на противагу футуристам уникали використання дієслів, не залучали прийменники, прагнули неочікуваності, новизни, для чого робили словотворення із коренів слів. Імажиністи поєднували низьке та високе, «чисте» та «нечисте», комічне та ліричне. Мета імажиніста – якомога більше напружити читача, створюючи специфічні художні образи.

Слідом за англійськими та американськими імажистами (не зважаючи на відхрещування від них) імажиністи експериментували з мовою, розробляли нові рими та форми вільного віршу. Центральний образ відкривав універсальність, в яку входили різні тропи та стилістичні фігури. Це була метафора як абсолют, яка здатна шокувати читача. Відповідно концепції П. Потебні «внутрішньої форми» слова імажиністи неочікуваними та несподіваними тропами формували самодостатні «малі образи», які ставали основою художнього світу вірша. Деформація метрики та логічної побудови відкривала свободу для білого віршу. Імажиністи намагалися поєднати містицизм із реальністю, коли у творчості орієнтувалися на церковну атмосферу, що допомагало утворити філософську формулу. Інтуїтивне пізнання брало витoki із сновидінь, які утворювали специфічні образи людей, образ доби, окремі характери.

Представники: в літературі – **Р. Івнєв, В. Шершеневич, С. Єсенін, А. Марієнгоф**, у живописі – **Б. Ердман, Г. Якулов**.

Літературний екзистенціалізм

Літературний екзистенціалізм – це **феномен проблеми вибору** героя. Літературний екзистенціалізм не залежить від хронотопу, тому його не можна визначити як течію або напрям. У літературному екзистенціалізмі художній образ еволюціонує навколо проблеми вибору, і саме емоції героя-суб'єкта навколо проблеми вибору стають рушійною силою, якій підкоряється поетична тканина твору. Отже, хронотоп не спрацьовує у літературному екзистенціалізмі і не є його критерієм. Таким чином, літературний екзистенціалізм – це не течія і не напрям.

Потрібно розрізняти літературний екзистенціалізм і філософський екзистенціалізм.

Літературний екзистенціалізм, центральним ядром якого є проблема вибору особистості, бере свої витoki ще в античній добі (давньогрецька трагедія Софокла «Антиона» та Евріпіда «Медея»). На рівні технічної форми проблема вибору виявляється у родовому і жанровому перетині: драми і лірики, трагедії та елегії (дійова особа не лише «діє», а ще й «відчуває» суб'єктивні емоції). Отже, літературний екзистенціалізм слід

простежувати у діяхронії як явище, що перебуває в еволюції, де відбувається динаміка, та намічується перспектива розвитку у змінах художньої свідомості.

У діяхронії відкривається іманентна сутність літературного екзистенціалізму, яка не залежить від контексту. Літературний екзистенціалізм – це феномен, де об'єкт і суб'єкт розглядаються одночасно. Е. Гуссерль виводить категорію «трансцендентного ми», яке є втіленням «іншого» і «суб'єктивності світу», саме на цьому рівні індивід підпорядковується колективу. Проблема вибору особистості, яка є квінтесенцією літературного екзистенціалізму, триває в історії літератури ще з античних часів та існує у свідомості як суб'єктивне явище, що наповнює духовну сутність літературного героя.

Обов'язково слід звернути увагу на встановлення та поширення екзистенційної думки у сер. XX ст. У синхронії сер. XX ст. відбувається збіг кількох процесів у конкретному часовому проміжку: розвиток філософського екзистенціалізму, розквіт літературного екзистенціалізму, вплив філософського концепту на літературний екзистенціалізм. Спільним для літературного екзистенціалізму і філософського екзистенціалізму є поняття «екзистенції», в якому перетинаються «феномен» і «учення».

Представниками літературного екзистенціалізму в історико-літературному процесі вважаються французькі письменники С. де Бовуар, Ж.-П. Сартр, А. Камю. На термінологічну розмитість вплинули в тому числі і факти біографії митців: всі вони за освітою і фахом філософи, які писали «професійні праці», але для власної самореалізації займалися художньою літературою, яка не була «професійною», однак виявилася більш вагомою і значною у мистецьких здобутках. Філософські есе і літературні твори цих представників схожі, але вони різні. Саме тут беруть джерело витoki наукової проблеми, яку слід розв'язати: розмежувати літературний екзистенціалізм і філософський екзистенціалізм.

Екзистенціалізм як літературний феномен досяг свого розквіту у французькій літературі 30 – 70 рр. XX ст., але його зародки простежуються у літературі к. XVIII ст., де було поставлено проблему свободи з її концептом вибору. Літературний екзистенціалізм утворюється під впливом

екзистенційної філософії, яка ставить проблему свободи особистості. У творах літературний екзистенціалізм виявляється як феномен, коли герой ставиться автором перед вибором, який тисне на свідомість індивіда, пригнічує його волю, коли зображуються межові ситуації як тексти життя. На французькому ґрунті революції 1789 р. визрівають зародки ідеї, яка розвинеться у сер. XX ст. Ідея свободи розвивається в європейській філософії та літературі романтизму XIX ст., а традиції продовжуються в світовій літературі к. XX-го та межі XX–XXI ст. Орієнтація екзистенціалізму на зазначення «нових» явищ у літературі XX ст. вміщує його в художню систему модернізму. У творах літературний екзистенціалізм висвітлює світосприйняття героїв складної суспільно-історичної доби, яка наповнена грандіозними подіями і змінами. До зовнішніх впливів на психологічний стан людини належить війна, крах імперій, революції, швидкі темпи технічного розвитку, формування нових наукових сфер про всесвіт. Таким чином, літературний екзистенціалізм на рівні проблеми вибору героя відбив модерний пошук особливостей світовідчуття людини, де психологія героя в глобальних умовах цивілізації посідає первинне місце, оскільки точку опори слід шукати в собі, а не в довкіллі, яке постійно змінюється.

Літературний екзистенціалізм успадкував традиційні філософські цінності. Провідні мотиви художніх творів проходять через буття головних героїв та етику художніх образів. Автори передусім зорієнтовані на відображення звичайних реалій життя, які допомагають розкритися персонажам. Екзистенціалістський герой іде слідом за власною інтуїцією. Не дивлячись на інтуїтивне світосприйняття, герой займає активну життєву позицію.

Літературний екзистенціалізм у художніх творах письменники впроваджують через відчуття головного героя, сенсом існування якого в художньому просторі тексту стає відкриття власної екзистенції. Ця екзистенція процесуальна та відкрита змінам перипетій твору.

Екзистенція художніх образів розкривається через антропологічні вектори, які підходять до онтологічно первісних актів світосприйняття людини. Хвилювання та самотлумачення головних героїв породжує раціональну діяльність як

своєрідний рефлекс, що формує індивідуальний світогляд, який ніколи не збігається з об'єктивною думкою. Конфлікт творів письменники зводять до зіткнення в мисленні головного героя екзистенції та трансцендентності, оскільки трансцендентність передбачає спільність усього існуючого, а екзистенція підводить до автономії, автентичності, свободи.

Феномен літературного екзистенціалізму, де розкриваються об'єкт, що наділено активною свідомістю, і суб'єкт водночас, базується на інтерпретації трансцендентного за допомогою культурного діалогу: увага індивіда до позиції «іншого», прагнення героя осмислити різні точки зору, подолання «меншинного» як комплексу неповноцінності.

Концептом літературного екзистенціалізму є поєднання сенсоутворюючих аспектів (точкою, до якою підходять, щоб перетнутися, вектори, утворюючи, таким чином, фігуру своєрідного конусу). Концепт літературного екзистенціалізму виводиться із художніх творів митців та інтерпретації цих творів. Концепт літературного екзистенціалізму відрізняється та не співпадає із концептом філософського екзистенціалізму, але при цьому слід зазначити вплив філософських поглядів на світогляд героїв у літературних творах.

Письменники-екзистенціалісти звертають увагу на філософські питання, в яких виявляється сенс людського життя. Герої у художніх творах замислюються над проблемами провини, відповідальності, смерті, вибору людини, ставлення до власного покликання, яке є самореалізацією індивіда. Навколо цих загальнолюдських етичних проблем формуються культурно-цивілізаційні завдання науки, моралі, релігії, які виявляються вторинними по відношенню до екзистенції конкретного героя. Пізнання суті речей у художніх образах відбувається інтуїтивно, підкоряється ситуативному літературному епізоду: «тут» і «зараз», та протиставляється раціональній загальноприйнятій соціальній логіці.

Філософський вплив на літературний екзистенціалізм простежується в тому, що герої осмислюють власне буття. Екзистенція спрямована на «інше», а не на «себе». Лише перед смертю, яка є «пограничною ситуацією», людина може прозріти. Саме перед смертю людина здатна пізнати власну екзистенцію, яка є «стрижнем існування». Екзистенція є

«тимчасовою», оскільки смерть виявляється межею, отже, людина має високо «цінувати» все, що має за життя. Таким чином, людина не може «відсторонятися» від життя.

Дуже важливим для літературного екзистенціалізму, на який вплинули філософські пошуки, є тлумачення К. Ясперсом «екзистенції». Пізнати можна лише «об'єкт», а «екзистенція» не співвідноситься ані із «свідомістю», ані із «духом», отже, «екзистенція ніколи не стане об'єктом» і може співвідноситися лише із «трансцендентністю». Екзистенція – це свобода, яка досягається у трансцендентності, яка виходить за межі чутливого. Екзистенція відкривається у «пограничних ситуаціях»: 1. коли герой наближається до смерті (своєї смерті; абстрактної смерті; смерті близької людини); 2. коли герой страждає; 3. коли герой відчуває провину.

Безумовно, літературний екзистенціалізм відчув міцний вплив філософського екзистенціалізму, але сформував власну мистецьку концепцію, яка фокусується навколо проблеми вибору героя. Проблема вибору героя визначає жанрову своєрідність (перетин ліричного, драматичного та епічного родів; трансформація жанру: драматична динаміка ліричного героя у романі або повісті). До того ж проблема вибору героя виявляється на рівні художнього образу людини та художнього образу почуття, які вводяться автором у конфлікт.

Звичайно, у центрі уваги літературного екзистенціалізму, так само як і літератури взагалі (до речі, і філософії, взагалі) – людина. Феномен літературного екзистенціалізму у XX ст. розпочинає виявлятися у драматичних жанрах, оскільки провідним для героя виявляється «дія», концептуальність якої сформулював Ж.-П. Сартр. «Дія» логічно вписується у драматичний жанровий канон, суть якого виявляється у динамічному гострому конфлікті дійових осіб. Таким чином, романи і повісті, в яких простежується феномен літературного екзистенціалізму, утворилися під впливом драматичного концепту, який зумовив: специфіку сюжетики, що огортається навколо проблеми вибору; тип героя; тип розв'язки; екзистенцію і моральність.

На підставі концепту літературного екзистенціалізму виявляється мистецька парадигма. Парадигма літературного екзистенціалізму є світоглядною, але розкривається вона на

поетикальному рівні художніх творів. Парадигма літературного екзистенціалізму – це система елементів внутрішньої форми, яка складається із: 1) специфіки сюжетики; 2) типу розв'язки; 3) типу героя; 4) екзистенції; 5) моральності.

Парадигма виходить із проблеми вибору героя, що зумовлюється родовим перетином драми і лірики в епосі. Епічні твори у літературному екзистенціалізмі мають драматичний вектор, що наповнюється ліричною суб'єктивністю. Всі повісті і романи літературного екзистенціалізму можна конверсувати у драму – це впливає із філософської ідеї. Є закономірним, що екзистенціалісти створювали драму. За функцією – сюжетика характерологічна, а за типом – концентрична. У літературному екзистенціалізмі автор розкриває сутність характеру головного героя, подієвість у цих творах ослаблена, дія розвивається повільно, і на передньому плані зображення є характер, а не подія. У творах літературного екзистенціалізму розвиваються історії характерів героїв, їхнє зростання, самоствердження, становлення. Концентричними ці твори є тому, що дія розгортається навколо однієї (у романі кількох) визначальної події, яка стоїть у центрі сюжету, та до якої привертається увага читача. Єдність дії притаманна драматичному роду. Таким чином, у літературному екзистенціалізмі характерологічна і концентрична сюжетика.

Письменники літературного екзистенціалізму виробили новий тип розв'язки. У творах літературного екзистенціалізму дія «не завершується» – герой не зупиняється, а продовжує у розмірковуваннях ставити питання і розвиватися, при цьому намагається «вичерпати» «глибини філософської проблематики», коли підходить до усвідомлення смерті. Смерть є не межею, а приводом жити. Отже, тип розв'язки – не завершена дія, відкриття філософської глибини існування.

Герої у літературному екзистенціалізмі розкриваються у своєму ставленні до «дії». Драматичний герой переводить колізію у конфлікт. Ліричний герой наділяється суб'єктивним сприйняттям. У літературному екзистенціалізмі герої переводять колізію у конфлікт, який «переживається» ними на високому емоційному рівні, де пізнання протікає в інтуїтивному суб'єктивному сприйнятті обставин. Таким чином, тип героя – лірико-драматичний.

Екзистенція виявляється у чутливому «проживанні» героєм кожної миті, яка наповнюється сенсом, що є самореалізацією індивіда, в якій літературний характер розкривається як екзистант. Отже, екзистенція виявляється у художньому образі почуття.

Моральність витікає із конфлікту, в якому герой на емоційному рівні протиставляється більшості (загальноприйнятій забобони). Норми спільноти, які вважаються етичними, переосмислюються автором під іншим кутом зору, і виявляється, що зовні «аморальний» герой є більш гуманним, у порівнянні з «моральними» законами суспільства. Таким чином, моральність виявляється в ідеї співвідношення і переосмислення «етичних» / «неетичних» стандартів.

Парадигма літературного екзистенціалізму утворюється проблемою вибору героя і передбачає поєднання: 1) типу сюжету – характерологічна, концентрична; 2) типу розв'язки – незавершеність, філософська глибина; 3) типу героя – лірико-драматичний; 4) «екзистенції» – художній образ почуття; 5) моральності – переосмислення «етичних» / «неетичних» стандартів.

У мистецькому культурному дискурсі XX ст. слід розрізняти поняття філософський екзистенціалізм і літературний екзистенціалізм. Спільним між ними виявляється поняття екзистенції, в інших засадах вони не співпадають. Визначення літературного екзистенціалізму як течії модернізму потрібно переосмислити. Термін течія, у більш широкому розумінні – напрям, передбачає еволюційний процес, який виявляє інтерес до хронотопу. У теорії літератури виокремлюють реалістичний і романтичний хронотопи. У реалістичному хронотопі герой зорієнтований на теперішній час, у романтичному хронотопі герой ігнорує теперішній час та фокусує увагу на минулому або майбутньому. У літературному екзистенціалізмі герой знаходиться поза хронологією: у порівнянні із матеріальним фактом смерті він визнає швидкоплинність часу, який для нього взагалі втрачає сенс. Героя приваблює «погранична ситуація», альтернативність, таким чином, центральною у творі постає проблема вибору.

Отже, хронотоп не є критерієм літературного екзистенціалізму, ось чому його не можна вважати течією.

Оскільки літературний екзистенціалізм зосереджується на проблемі вибору героя, яка є провідною, і простежується у тривалому літературному розвитку, його потрібно визначити як явище, специфічний мистецький феномен. На літературний екзистенціалізм вплинув філософський екзистенціалізм. Однак, феномен літературного екзистенціалізму ширше ніж філософський екзистенціалізм. У синхронії літературний екзистенціалізм співпадає із філософським екзистенціалізмом у сер. XX ст., однак, у діахронії проблема вибору героя простежується в античній трагедії та зберігає актуальність у літературі межі XX–XXI ст. – всі тексти рекламних слоганів будуються на проблемі вибору. Феномен літературного екзистенціалізму сфокусувався у концепті, із якого виявилася мистецька парадигма. Проблема вибору сприяла родовій і жанровій трансформації, в результаті якої в епосі утворився лірико-драматичний герой.

Представники: Франція – А. Мальро, А. Камю, Ж.-П. Сартр, С. де Бовуар, Г. Марсель, Ж. Ануй, Б. Віан; Велика Британія – А. Мердок, В. Голдінг, Дж. Фаулз; Іспанія – М. де Унамуно; Італія – Д. Буццаті; Німеччина – Г.Е. Носсак, А. Дьоблін.

Соціалістичний реалізм

Соціалістичний реалізм – напрям, який сформували під керівництвом комуністичної партії у 30-х рр. XX ст. на території СРСР, та розповсюдили після завершення Другої світової війни у Китаї та країнах Європи, що підпали під політичний вплив СРСР: Польщі, Румунії, НДР, Югославії, Чехословаччині. Соціалістичний реалізм – штучне явище, що аж ніяк не відноситься до мистецтва, зокрема, літератури, оскільки «зроблено» силоміць відповідно продиктованим засадам пануючої влади. Глибоке та іронічне висловлювання А. Синявського передає саму суть напряму: «полукласичне полумистецтво, не надто соціалістичного зовсям не реалізму».

Соціалістичний реалізм хронологічно співпадає з модернізмом та авангардизмом 1 пол XX ст., який і підпав під їхній вплив, в тому числі, у ракурсі неоміфологічної свідомості.

Саме неоміфологічна свідомість властива поетиці творів соціалістичного реалізму, де формувалися «виробничі» та «політичні» міфи. У відмові від християнської релігії «читається» спроторення концепції Ф. Ніцше та його висловлювання «Бог помер», яке було сприйнято майже буквально та втілено масовими вбивствами священників. Оскільки комуністи відмовились від християнської релігії, яку заборонили на території СРСР, (вбиваючи при цьому велику кількість священиків), вони створили свою «релігію» – комуністичну, спираючись на засади і язичеської релігії (лідер комуністичної партії позначався – вождь, так само як і в первісних племенах) і християнської спільноти 1 ст. н. е. (культ бідності, агресія до ідеологічного інакомислення, позбавлення майна заможних та оголошення цього майна суспільним). Комуністична «релігія» протиставлялась капіталістичному суспільному ладу. Соціалістичний реалізм випрацьовує міфологію / ідеологію, яка обов'язково мусить розкриватися в мистецтві (літературі, живописі, архітектурі) у характері головного героя та конфліктах. Якщо літературі модернізму та авангардизму властиві напівтони та переходи, то в соціалістичному реалізмі є категоричні два протилежні кольори «білий» / «чорний», які символічно виглядають як «червоне» / «нечервоне» (все інше) та «комуністичне» / «некомуністичне»: Добро / Зло. У гострому конфлікті «червоне» завжди перемагає «нечервоне» – «Добро» / «Зло» – комунізм домінує над капіталізмом. Соціалістичний реалізм вимагає суворої регламентації та обов'язкового дотримання вимог, що властиво класицистичній поетиці XVII ст.

Соціалістичному реалізмі властиві засади:

- комуністична язичеська ідеологія;
- ідеологія-міфологія класицистичного плану;
- конфлікт між обов'язком та почуттям, де обов'язок завжди перемагає;
- герой відмовляється від кохання в ім'я революції;
- герой має підтримку влади;
- герой втрачає людську плоть;
- герой перевтілюється в робота (йому все під силу, він все може, він не відчуває болю та докорів сумління, він знає істину та ні в чому не сумнівається);

- герой замінює «маленьку людину», «зайву людину», «нову людину» та стає «справжньою людиною»;
- соціальна детермінованість;
- герой «технологічний мутант».

Засади соціалістичного реалізму втілено у творах Ф. Гладкова «Цегля», М. Островського «Як закалялася сталь», Б. Полевого «Повість про справжню людину». Герої цих творів доведені до еволюційного абсурду. Наприклад, Алексій Маресьєв із «Повісті про справжню людину» Б. Полевого власним життям демонструє, що головне для нього – це обов'язок перед своєю країною, державою. Відчуття кохання до жінки для нього не властиве, оскільки на першому плані є його справа – він льотчик. І навіть коли він фізично втрачає свої ноги, влада його підтримує : йому «пришивають» пристьобують нові ноги – залізні, з якими він і продовжує літати, відчуваючи при цьому свою єдність із машиною (з літаком), оскільки вони обидва тепер «зроблені» із заліза.

Представники: М. Горький, М. Шолохов, М. Островський, Ф. Гладков, Б. Полевой.

Масова література

Масова література – великий обсяг творів, адаптованих для сприйняття неосвіченого читача, естетично порожніх, зрозумілих та широко тиражованих, наділених чіткою жанровою диференціацією. Масова література як явище зароджується у 2 пол. XIX ст. та розквіту досягає у XX ст. Критерієм масової літератури є принцип додатковості по відношенню до елітарної літератури, що допомагає визначити її обсяг – значно більше ніж інтелектуальна. Доречно визначати параметри масової літератури в її зіставленні з елітарною літературою. Масова література формує семіотичний образ реальності, у той час як елітарна утворює вторинний образ реальності. Масовій літературі притаманні антиакадемізм, антимодернізм, антиавангардизм, що спрямовано на застосування техніки попередньої культури. Таким чином, масова література традиційна (без експериментаторства) і консервативна, використовує середню мовну норму, прагматична, що дозволяє їй охопити широку читацьку аудиторію. Парадокс полягає в тому, що масова

культура не може розвиватися в тоталітарних режимах, оскільки відсутній розподіл на масову й інтелектуальну, отже, вся висока література оголошується масовою. Наприклад, феномен балету в СРСР.

Естетичними засадами масової літератури є розважальність, комерційний успіх, жорсткі структурні умови тексту: композиція обов'язково включає в себе пролог, кульмінацію, розв'язку, епілог. Примітивний сюжет ґрунтується на інтризі і перипетіях, однак, все це «зроблено» досконало, оскільки в результаті має бути комерційний успіх, який і є метою написання цих текстів. Провідним критерієм є чіткий розподіл на жанри, які притаманні масовій літературі: трилер, детектив, жахи, комедія, мелодрама, фантастика та інші.

Не доречно плутати масову літературу з белетристикою, якій притаманна легкість, жвавість, гострий сюжет, інтрига, несподівані перипетії, що мають на меті популяризувати ідею. Розважальність і комерційний успіх, вважаю, не є засадами белетристики, таким чином, її не можна вважати різновидом масової літератури, як вказує Ю. Ковалів. Дайджест взагалі не є жанром художньої прози, а паралітературу і субкультуру не можна визначити як жанр.

Зазначена система масової літератури не «спрацьовує» в елітарній літературі, якій притаманна жанрова трансформація, збагачення традиції, інтелектуалізм, філософічність ідей, авторська мова, яка формує ідіостиль, перфекціонізм, вузьке освічене читацьке коло.

Схема розбіжностей елітарної і масової літератур

критерії	елітарна література	масова література
жанр	трансформація жанру	чистий жанр
художній образ	вторинний образ	семіотичний образ
систематизація матеріалу	академізм	антиакадемізм
творча техніка	пошук нового	техніка попередньої літератури
традиції	експериментаторство	визнані традиції

ідеї	нонконформізм	консерватизм
мова	ідіостиль	середня мовна норма
аудиторія	інтелектуали	широка аудиторія
сюжет	складний	схематичний
мета	мистецтво	комерційний успіх

Виокремлення аспектів «масової» «матриці» допоможе читачу обґрунтувати свої емоційні відчуття і визначити: до якої категорії належить будь-який художній твір – високої чи масової літератури.

Тези висновків:

- Модерн – умонастрій XX ст., включає декаданс, модернізм, авангардизм, постмодернізм; пориває з традицією, створює «нове» мистецтво.
- Модернізм – сукупність напрямів, течій, прийомів, стилів, явищ 1 пол. XX ст.; включає символізм, імажизм, «потік свідомості», фройдизм, екзистенціалізм, «магічний реалізм»; прагне створити «нове» у сфері семантики та синтаксису.
- Авангардизм – сукупність напрямів, течій 1 пол. XX ст.; включає фовізм, футуризм, імажинізм, сюрреалізм, абстракціонізм, дадаїзм, унанімізм, кубізм; прагне створити «нове» у сфері семантики, синтаксису, прагматики.
- Символізм – напрям модернізму; символ є художнім образом та засобом відкрити трансцендентну вічну Красу і Жіночність.
- Імажизм – течія модернізму; музикальне зображення «предмету»; образ – недосконалість емоційного інтелектуала; спроба відновити надрелігійні та надособистісні цінності.
- «Потік свідомості» – прийом модернізму; плинність свідомості людини.
- Акмеїзм – течія модернізму; онтологічність повсякдення.

- Фройдизм – спосіб модернізму; розкриття хворобливого підсвідомого героїв; реабілітація забороненої церквою сексуальності.
- Магічний реалізм – феномен в літературі з романтичним хронотопом, розкрився у періодах романтизму, модернізму, постмодернізму; перетин магічних вимірів із повсякденням.
- Екзистенціалізм – феномен проблеми вибору героя в літературі; герой розкривається в межових ситуаціях; парадигма: характерохогічна концентрична сюжетика, незавершена розв'язка з філософською глибиною, лірико-драматичний герой, екзистенція в художньому образі почуття, моральність у переосмисленні етичних та неетичних стандартів.
- Фовізм – течія авангардизму; відкриття «дикунства» африканських, індіанських (нецивілізованих) країн; «яскравість» як взірець.
- Футуризм – течія авангардизму; оспівування швидкості та науково-технічного прогресу; епатаж.
- Егофутуризм – течія авангардизму; російське національне підґрунтя.
- Кубофутуризм – течія авангардизму; українське національне підґрунтя.
- Дадаїзм – течія авангардизму; естетика нісенітниць; незрозумілість.
- Сюрреалізм – напрям авангардизму; художній образ у зображенні підсвідомого, психологічних травм, дитячих комплексів, страхів; агресивне встановлення комунікації митця з реципієнтом.
- Абстракціонізм – течія авангардизму; відмова від реальних образів; зображення геометричних форм; переосмислення Краси.
- Експресіонізм – напрям авангардизму; інтуїтивна, інфантильна, «дитяча» естетика на засадах східної та африканської культур; містичність; екзистенційна тривога.
- Унанізм – течія авангардизму; ідея єднання людини та природи; єднання всіх людей і націй; заперечення війни та вбивства.

- Кубізм – течія авангардизму; онтологічність буття в геометричних фігурах; прості форми; введення простих фраз; мова вулиці; спрощення письма; симультанізм.
- Конструктивізм – напрям авангардизму; індустріальність; зрозумілість; спрощення; утилітарність; заперечення феномену мистецтва; локальність; технічність; фонетичний запис; конструкція.
- Імажинізм – школа авангардизму; національне російське підґрунтя; позбавлення слів сенсу; чистота форми; деконструкція процесу читання; відмова від дієслів та прикметників; універсальність; інтуїтивність.

Вплив естетичних тенденцій на подальшу літературу

Концепція модернізму сформувала міцне підґрунтя для формування постмодернізму, «робітничого роману», драми «нової хвилі» 2 пол. XX ст., та сприяла загостренню екзистенціалізму в сер. XX ст. Відбулося оновлення мистецтва, виникла нова система ціннісних орієнтирів на демократичних засадах у ракурсі інтересів окремої людини, а не держави та спільноти. Концепція авангардизму сприяла реабілітації та введенні постколоніальних культур в європейський дискурс на позиціях «рівного», вплинула на розвиток постмодернізму, «театру абсурда», «сердитих молодих людей», «розбитого покоління» 2 пол. XX ст.

Естетика імажизму вплинула на інтермедіальність мистецтва, дозволивши поєднувати різні види мистецтва у конкретному творі, реалізувалася в кінематографії та масовій культурі межі XX-XXI ст., зокрема, в телебаченні. «Потік свідомості» гармонійно поширився в літературі й кінематографі, вплинув на концепцію «нового роману», техніку письма «розбитого покоління» 2 пол. XX ст. та закріпився в різних типах літературних творів. Фройдизм став аксиомою наукових досліджень психіатрії (К.-Г. Юнг, Дж.-Ш. Боллен) та мистецьких творів, широко розкрився в літературі «постмодернізму», «нового роману», «розбитого покоління» 2 пол. XX ст. та «критичного вимислу» межі XX-XXI ст., кінематографі, увійшов як константа у колективне безсвідоме межі XX-XXI ст. та став аксиомою на поч. XXI ст.

Художній світ «магічного реалізму» найповнішого розвитку досяг на межі XX-XXI ст. у творах письменників Латинської Америки. Феномен екзистенціалізму – проблема вибору героя – та екзистенційні настрої суму, печалі, нудьги як і концепт «унікальності» кожної людини реалізувалися у творах постмодернізму 2 пол. XX ст. та «критичного вимислу» межі XX-XXI ст., концепт «унікальності» «кожного» міцно увійшов у масову літературу, кінематограф, культуру, телебачення, рекламу поч. XXI ст.

Естетика фовізму – яскравість коліру – вплинула на переосмислення «стандартів» Краси 2 пол. XX ст., реалізувалася у культурі бітників та літературі «розбитого покоління», кольорову палітру одягу представників західної цивілізації 2 пол. XX ст. та поч. XXI ст. Концепція футуризму – імітація звуку технічних засобів у літературі – вплинула на музичні опери 2 пол. XX ст. періоду постмодернізму, сприяла введенню нестандартних інструментів, які імітують дрязкіт металу, дзвін скла. Прийоми кубофутуризму – поезомалярство – вплинули на систему інтермедіальності у поєднанні різних видів мистецтва в художньому творі. Незрозумілість дадаїзму відзеркалилася у провідній тенденції постмодернізму 2 пол. XX ст. – автор знущається над читачем та вплинула на «теарт абсурду» 50-60 рр.

Художній світ сюрреалізму сприяв формуванню естетики хаосу у постмодернізмі 2 пол. XX ст. та став підґрунтям для творів «нового роману», «театру абсурда» та «магічного реалізму» 2 пол. XX ст.; техніка автоматичного письма сюрреалізму вплинула на концепцію «нового роману» 50-60 рр. XX ст.; на рівні окремих естетичних засад (страхи, комплекси, психологічні травми) як традиція відзеркалився у «критичному вимислі» межі XX-XXI ст. Концепція абстракціонізму – геометричні форми – вплинула на живопис 2 пол. XX ст., скульптуру, архітектуру, побутові інтер'єри, увійшла в масову культуру на рівні дизайну інтер'єрів межі XX-XXI ст.

Концепція експресіонізму – інтуїція, інфантильність, «дитячисть», тривожність – вплинула на постмодернізм і «театр абсурду» 2 пол. XX ст. та збагатила феномен літературного екзистенціалізму сер. XX ст. Засади унанімізму – єднання людини та природи й людей усіх націй – розвинулись

у літературі «розбитого покоління» та культурі гіппі 2 пол. XX ст.

Естетика кубізму – прості форми – відзеркалилась в архітектурі та інтер'єрах, одязі 2 пол. XX ст. та поч. XXI ст. Концепція конструктивізму – спрощення, утилітарність – вплинула на естетику постмодернізму, стала нагодою для розвитку масового мистецтва, можливістю для переходу витворів мистецтва у широкий обіг (інтер'єри, одяг, архітектура).

Феномен літературного екзистенціалізму вплинув на «новий роман», «театр абсурду», драму «нової хвилі» та постмодернізм 2 пол. XX ст.; на «критичний вимисел» межі XX-XXI ст.

Запитання та завдання

Визначте концептуальні розбіжності між модернізмом та авангардизмом?

Розтлумачте ідею недосконалості індивіда в імажизмі?

Визначте синтаксичні та граматичні риси прийому «потік свідомості»?

Охарактеризуйте категорії фрейдизму: «свідоме», «несвідоме», «я».

Чи доречно інтерпретувати функції «яскравого» коліру у фовізмі як симбіоз культур?

Вкажіть естетичні ознаки футуризму. Розтлумачте ідею зображення швидкості, охарактеризуйте концептуальність форми. Чи вплинули домінанти футуризму на розвиток фашизму?

Охарактеризуйте засади дадаїзму. Наведіть фонетичні реконструкції. Які концепти можна визначити як спільні в дадаїзмі та екзистенціалізмі?

Розтлумачте естетику сюрреалізму. Як вплинули на поетику сюрреалізму зображення потоку видінь і снів, техніка автоматичного письма? Визначте категорію підсвідомого.

Проаналізуйте феномен літературного екзистенціалізму. Визначте його парадигму. Яким чином проблема вибору героя впливає на парадигму літературного екзистенціалізму?

Виявіть ознаки експресіонізму. Які ідеї розкриває прийом «мистецтва крику»? Визначте специфіку інтер'єрів та пейзажів, що відзеркалюють втому героя.

Література

Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / за ред. Коваліва Ю. Київ : ВЦ Академія, 2007.

Зарубежная литература XX века / Под ред. Андреева Л.Г. Москва : ВШ, 2000.

Зборовська Н.В. Психологічний аспект літературознавства. Київ: Академвидав, 2003.

Зверев А.М. XX век как литературная эпоха. *Вопросы литературы*. 1992. №2. С.3-57.

Зенкин С.Н. Введение в литературоведение. Теория литературы : Учеб. пособие. Москва : Российск. гос. гуманит. ун-т, 2000. 81 с.

История всемирной литературы : в 9 т. Москва : Наука, 1994. Т. 8. 848 с.

Криворучко С.К. Еволюція особистості у творчості Андре Жіда. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2009.

Криворучко С.К. Літературна творчість Сімони де Бовуар: еволюція художніх образів. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012.

Криворучко С. К. Література країн західної Європи межі XX–XXI століття. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016.

Криворучко С.К. До проблеми літературного екзистенціалізму. *Література в контексті культури: зб. наук. пр.* / ред. кол.: В.А. Гусєв (відп. ред.) та ін. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. Вип. 22 (2). С. 203–209.

Наливайко Д.С. Искусство : направления, течения, стили. Київ : Мистецтво, 1985. 365 с.

Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века. Москва : Аграф, 2001. 608с.

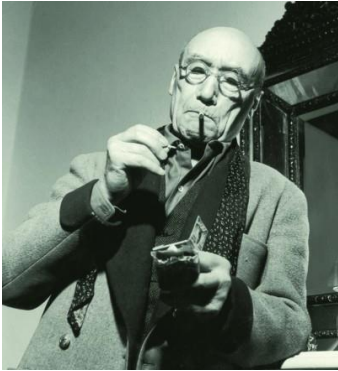
Теорія літератури / За наук. ред. О. Галича. Київ: Либідь, 2001. 488 с.

Хализев В.Е. Теория литературы. Москва: ВШ, 1999. 400 с.

Література Франції

Андре Жід

Криворучко С. К. (Харків)



Жід Андре (1869 – 1951) є лауреатом Нобелівської премії 1947 р. Його творчість стала концентрацією домінантних ідей його часу в різних сферах людської діяльності: культурі, соціумі, політиці, духовності, в якій розкрито зміну художніх моделей, перехідних процесів, світоглядних етичних та естетичних категорій XX ст.

Важливий вплив на світогляд А. Жіда мало віросповідання його батьків та їхній соціальний статус. Мати Жюльєт Рондо – сувора католичка з родини багатих фабрикантів; батько Поль Жід – лояльний протестант, юрист, професор права Сорбонни. І батько, і мати письменника були заможні: вони мали маєток у Кювервілі, замок у Рок-Беньяку (Кальвадос), притулок для гугенотів на південному сході (Юзе, Монпельє), гарні апартаменти в Парижі на вулиці Турнон. Все своє життя А. Жід жив на ренту. Заможний стан дозволив письменнику присвятити життя літературі та розвитку свого таланту, ніколи не йти проти себе і власних переконань, бути вільним у виборі.

Є особливі події біографії, які позначились на творчості. А. Жід навчався в кількох приватних школах. У віці дев'яти років його залишають на другий рік через важкий кір та «скромні» успіхи в навчанні. Смерть батька 1880 р. стала трагедією для А. Жіда. Після смерті батька кальвіністська суворість матері ще більше посилилась. Це викликало опір і протест А. Жіда. Через свою матір А. Жід в юнацькі роки був відлюдкуватим і закомплексованим. У ліцеї Монпельє він страждав через грубість шкільних товаришів та пережив кілька нервових зривів: над ним знущалися, били, цькували, тому що він відрізнявся від інших вишуканістю та талантом. Метафорою забобон став образ накрохмленої сорочки: невидимий для інших білий панцир, залізний ошийник, що завдає жорстокі фізичні страждання. Відмова від крохмальної сорочки (лише у дорослому віці А. Жіду перестали крохмалити сорочки) стає

знаком протесту. Крохмальна сорочка асоціюється із загальноприйнятими нормами, а відмова від неї символізує неприйняття традиційних уявлень про мораль, кохання, поняття прекрасного. Подолання комплексу «крохмальної сорочки» стане основою творчого пошуку А. Жіда. У підлітковому віці духовним порятунком для А. Жіда стало перше кохання: тринадцятирічним він закохується у кузину Мадлен Рондо, якій було шістнадцять. Після смерті матері 1895 р. А. Жід одружується з Мадлен. Він усвідомлював свою бісексуальність, однак бажав, щоб кохання і насолода були роз'єднані. Мадлен була вражена, коли здогадалася про таємні інтереси чоловіка, але вирішила мовчати. Шлюб письменника зруйнувався вже під час весільної подорожі. Мадлен, засуджуючи, кохала А. Жіда, та спромоглася подолати гірке розчарування і створити собі надалі досить комфортне життя. А. Жіда обирають мером містечка Ля Рок, у якому розташована садиба його діда Рондо. Письменник був наймолодшим мером Франції, але соціальний статус не відволікав його від літературної діяльності. 1915-1916 рр. А. Жід переживає глибоку релігійну кризу. З початку Першої світової війни він багато спілкується з Шарлем дю Бо та дружиною бельгійського художника Тео ван Ріссельберга. Його друг і коханець А. Геон переходить у католицизм, тоді як Мадлен починає віддалятися від римської церкви. У травні 1916 р. Мадлен випадково читає листа А. Геона до свого чоловіка, після чого починає формуватися розкол у двадцятирічному подружньому житті. У грудні 1916 р., у поїзді, А. Жід передає записку шістнадцятирічній Елізабет ван Ріссельберг, дочці Тео, де освідчується в бажанні мати від неї дитину. У 1917–1918 р.р. А. Жід подорожує зі своїм коханцем М. Аллєгре Швейцарією; в листопаді 1918 р. навідує Мадлен у її маєтку Кюверіль, де вона знищує всі його листи до неї. Знищення листів А. Жід інтерпретує для себе як знищення їхньої дитини, оскільки, на думку письменника, він ніколи на писав прекрасніших листів, ніж ці. Подальше вони вели окреме проживання. А. Жід сприяв популяризації творів Ф.М. Достоевського у Франції. Завдяки поглядам Ф.М. Достоевського А. Жід відкрив для себе шлях до альтруїзму і самозабуття. У квітні 1923 р. у Елізабет ван Ріссельберг і А. Жіда народилася дочка Катрін, яка була

незакононародженою. У СРСР А. Жід знаходився з 17 червня по 24 серпня 1936 року. Про своє розчарування А. Жід розповів у книзі «Повернення із СРСР», яку після сумнівів і коливань видав у листопаді 1936 р. у Парижі (українською мовою твір перекладено Іриною Овруцькою 1990 р.). Вона миттєво стала європейською, навіть світовою сенсацією і викликала надзвичайно різку полеміку. 17 квітня 1938 р. помирає дружина А. Жіда Мадлен. Після смерті Мадлен письменник зрозумів, що сенс життя для нього втрачено.

А. Жід помер 19 лютого 1951 р., у Парижі, від запалення легенів. 5 березня 1951 р. із Сен-Тропе С. де Бовуар пише Н. Олґрену: «Помер Андре Жід, газети пишуть про нього у наймерзотнішому тоні, хоча і віддають належне як письменнику. Мирно померти у вісімдесят один рік в оточенні відданих друзів – ось воістину розумна смерть. Жіда люто ненавиділи два ревнотних католика: прозаїк Моріак і поет Клодель. Наша приятелька Кассуле придумала надзвичайний розіграш. Наступного дня після смерті Жіда вона надіслала Моріаку телеграму: «Ада немає. Гуляй на повну катушку. Сповісти Клоделя. Андре Жід». Моріак в ярості (він не знає, хто це зробив)». Навіть після своєї смерті А. Жід продовжував з гумором порушувати загальноприйняті норми і викликати резонанс у спільноті. 3 квітня 1952 р. католицькою церквою була заборона спадщина письменника: до Списку *librorum prohibitorum* Вища Священа Конгрегація включила все зібрання творів А. Жіда. А. Жід прожив щасливе тріумфальне життя. Він не зміг запропонувати жодної теорії, але це й не було його метою, оскільки письменник хотів бути лише митцем, який надає власним думкам довершену й досконалу форму. В історію світової літератури А. Жід увійшов як вишуканий стиліст. Письменник не приймав порушення норм літературної французької мови та дотримувався класичної латинської традиції. Значущість його генія полягає в тому, що він витончено вловлював мистецькі настрої і тенденції сучасної йому доби, втілюючи їх у своїй творчості.

Творча спадщина А. Жіда включає: «Записники Андре Вальтера» (1890), «Вірші Андре Вальтера» (1890), «Трактат про Нарциса» (1890), «Досвід кохання» (1893), «Подорож Уріана» (1893), «Болота» (1895), «Їства земні» (1897), «Саул» (1898),

«Погано прикутий Прометей» (1899), «Іммораліст» (1902), «Вузька брама» (1909), «Підземелля Ватикану» (1914), «Пасторальна симфонія» (1919), «Достоевський» (1923), «Фальшивомонетники» (1925), «Подорож до Конго» (1927), «Повернення з озера Чад» (1928), «Урок дружинам» (1930), «Робер» (1930), «Повернення із СРСР» (1936), «Щоденник» (1939), «Тесей» (1946).

«Іства земні» (1897). Провідною виступає ідея формування сильної особистості. Тут А. Жід виражає нову для того часу позицію особистості у ставленні до світу: здатність віддатися миті, не зважаючи на минуле та майбутнє. Герой абсолютизує правомірність будь-якого вчинку, якщо це приносить моральну чи фізичну насолоду особистості. Опозиція героя сучасній моралі суспільства формує заперечення моралі взагалі. Відбувається прагнення до звільнення від релігійного, приятельського, сімейного, емоційного, інтелектуального, любовного тиску. Центром уваги є особистість героя, який намагається утворити власний світ, що ґрунтується на щасті, радості, гармонії у стосунках людей, гармонії природи. Особистість має бути сильною для самореалізації та саморозвитку, ось чому над нею не тяжіє національність, релігія, рідна земля, традиції, вона повністю звільнена від усього, що може її сковувати. На погляд А. Жіда, ці атрибути потрібні лише слабким, а сильна особистість, сутогоспо поглядам Ф. Ніцше, може досягти всебічного розквіту тільки в умовах абсолютної свободи. А. Жід вважає, що прагнення до абсолютної волі сильної особистості обов'язково супроводжується жертвами з боку оточуючих людей. Але, поділяючи ідеї Ф. Ніцше, письменник іде далі: сильна особистість має прийняти біль близьких і, не зважаючи на нього, сприяти власному подальшому розвитку. Герой веде життя, насичене подіями, які відбуваються під впливом життєвих інстинктів, відштовхуючись від загальноприйнятих норм і правил. Однак моральний аспект виконує в цьому випадку провідну функцію, оскільки в основі конфлікту лежить зіткнення вчинку сильної особистості та реакції на її дії оточуючих, які є носіями традиційних поглядів суспільства.

«Іства земні» розпочинаються зверненням до читача, яке містить дедикацію (присвяту та мотто з Корану), та

складаються з восьми книг. Книга перша має I, II, III розділи, пісню, назву якої винесено у заголовок: «Пісня / На знак поклоніння тому, / що я спалив», та розділ «Скоромовка явищ». Розділи книги першої написані прозою, пісня – віршами. Книга друга містить «Пісню про прекрасні докази існування Бога». Назва пісні синтаксично вплетена в текст; і в книзі другій, і в пісні переплітаються проза і вірші. Книга третя монолітна та написана прозою. Книга четверта містить I, II, III розділи, «Пісню про гранат», «Баладу про найвідоміших коханців», «Баладу про нерухомість», «Пісню про хвороби», IV розділ та «Пісню всіх своїх бажань». У четвертій книзі розділи написані прозою, пісні – віршами, балади: одна – віршами, друга – синтез віршів та прози. Книга п'ята складається з I, II, III розділів. Розділи II та III мають назви: «Мандрівка в диліжансі», «Ферма». П'ята книга повністю написана прозою. Книга шоста містить «Лінкей 28», «Пісню про мою вгамовану спрагу». Необхідно звернути увагу на те, що тут у назву виводяться «Пісня про різноманітні форми розуму», «Пісня про найкращих друзів», «Балада про всі зустрічі», а зміст цих текстів вилучається. Виокремлені назви існують у синтаксичній конструкції речення. Лінкей та пісня написані віршами, шоста книга – прозою. Книга сьома – монолітна, написана прозою, але наприкінці як назва винесений фрагмент речення: «Стихією – швидкоминучо-солодкою». Книга восьма містить «Гімн замість завершення» та «Посилання» і написана прозою.

Отже, у творі «Їства земні» А. Жід гармонійно синтезує епічний, ліричний та ліро-епічний роди літератури (проза та поезія), поєднує риси жанрів: повість (епічний); пісня, гімн (ліричний); балада, поема (ліро-епічний). Жанри повісті та поеми несуть у собі ідейно-сміслову навантаженість, а пісня, балада та гімн виконують функцію структурно-новаторського, формотворчого аспекту на синтаксичному рівні. «Їства земні» це приклад намагання митця-модерніста створити щось принципово нове в сферах художньої форми, синтаксису і семантики.

У творі поєднуються риси символізму (ідеалістична установка існування двох світів, життєбудівництво, містичний пошук ідеалу в коханні, перетворення художнього образу на багатозначний символ, відірваність від реальності, об'єднання

емпіричного з вічним, наявність очевидного і прихованого, дуалізм реального та ідеального, асоціальність мистецтва, гармонія внутрішнього і зовнішнього); гедонізму (насолада життям, насолода почуттями, культ краси); модернізму (моделювання власної реальності, первинність свідомості, антисімейність, психологічність, формотворчість, неоміфологізм, внутрішній монолог, елементи гри); екзистенціалізму (культ особистості та її вибору, піднесення індивідуального і конкретного, унікальність людського буття).

Повсякденна реальність зображується пасторальними мотивами, арабським побутом, світським колом. Парижу протиставляються незаторкнута цивілізацією первозданна природа й мандрівництво. Трансцедентний світ духовних цінностей ґрунтується на наявності сильної особистості та її здатності заявити прикладом свого життя, як саме потрібно реалізовуватися: через власне ставлення до часу, власну трансформацію релігії, звільнення від тиску, можливість вибору, кохання, освіти, інтелект, враження і почуття, власний досвід, бажання і прагнення до пізнання.

Сформована А. Жідом концепція сильної особистості перегукується з філософією волюнтаризму Ф. Ніцше. Його ідея надлюдини репрезентує прояв усіх життєвих процесів як дію волі до влади. На відміну від Ф. Ніцше, А. Жід не протиставляє сильну особистість (свого героя) суспільству, а стверджує її право на існування, підкреслюючи її інакість і несхожість як можливість для самореалізації та творчості. Поетика стихії «снігу» за допомогою негативно інформаційних якостей («холод», «сірість», «бруд», «таяння») символізує в А. Жіда «заперечення життя»; динаміка явищ природи асоціюється з «життям» («земля» вміщує «теплий аромат») або «смертю» («пожухле листя» має «холодні пахоці»). Протиставлення «життя»/«смерть» утворюються на інтуїтивно-фізіологічних поняттях «тепло»/«холод». Вдається письменник і до образів-символів. Так ключові слова «шлях» у «Іствах земних» є символом пошуку індивіда, напрямком руху; «вода», як стихія природи, в своїх різноманітних станах («дощ», «осіння волога», «джерело», «колодязь», «фонтан», «вода минулого») ототожнюється зі «змінами».

Серед гедоністичних аспектів А. Жід використовує у творі «насолodu життям», яка вміщує у собі «чуттєву насолodu» та «естетичну насолodu». «Насолoda життям» у творі проходить загальним лейтмотивом і займає місце провідної філософської позиції особистості; «чуттєва насолoda» виражається через бажання особистості, її задоволення, почуття, кохання; «естетична насолoda» відбивається у ставленні особистості до природи, дружби, випадкових радощів, мандрів, неквапного насолодження життям, повільного проведення часу, як це було в античні часи. Цінність фізичного задоволення письменник виражає через культ їжі, де фрукти містять у собі поезію конкретної чуттєвості.

А. Жід торкається проблеми психологічного тиску релігійних постулатів на вибір індивіда, підкреслює бажання звільнитися від нав'язаних церквою моральних норм. Модерністська естетика виражається в антиродинній ідеології. А. Жід взагалі не торкається проблем родини: родина, як соціальне явище, існує в цьому тексті для того, щоб пригнічувати волю індивіда. Протагоніст, у своєму прагненні до абсолютного звільнення, закликає до ліквідації сім'ї: Менальк навчав дітей психологічній втечі із сім'ї.

Сильна особистість має бути самотньою і самодостатньою, для підтвердження цієї тези наводиться негативне ставлення індивіда до родинної повсякденності. Еволюція особистості героя відбувається через самопізнання. Особистість упродовж твору змінює ставлення до себе і свого життя. На початку твору особистість хоче самореалізуватись у пізнанні світу та себе, в середині – звільнитись від матеріальних цінностей та залежності від особистих стосунків, наприкінці – відчуває втому від перенасиченості життям та усвідомлює розчарування: надії або їх відсутність не виправдали себе, абсолютна свобода є, але вона вже не задовольняє.

У «Їствах земних» накреслюється концептуальний діалогізм ситуативних моделей А. Жіда, який ґрунтується на експериментальності творів: ідея – її вираження в текстуальних подіях – результат (негативний) – антиідея.

«Іммораліст» (1902). Твір має форму листа від друга героя Мішеля – М. Лист, через синтаксичний знак двокрапки, вміщує три частини, що не мають власних назв і йдуть за

номерами. Частини, в свою чергу, діляться на розділи, які також нумеруються римськими цифрами. Повіствування йде від першої особи Мішеля – це ретроспективні спогади. У творі втілено модерністські пошуки А. Жіда через гедонізм (чуттєву насолоду). Символістські ознаки виявляються у метафоричному художньому образі, який перетворюється на багатозначний символ: вода символізує зміни, вервичка – релігійну віру, зміна зовнішності Мішеля – зміну моралі, дитина – майбутнє, смерть дитини – неможливість мати майбутнє. У повісті дружба несе у собі гедоністичний відтінок античного ставлення. Мішель, звертається до друзів за психологічною підтримкою та проханням допомогти йому знайти вихід із емоційної кризи і зрозуміти самого себе. При цьому друзі (Дені, Даніель, оповідач М.) кидають свої справи, рідних, їдуть в іншу країну, витрачаючи при цьому власні гроші, використовують свої зв'язки та вплив, щоб допомогти Мішелю позбутися відчуття провини та знайти для нього якусь діяльність, щоб приносити користь суспільству.

Гедонізм розкривається в почуттях Мішеля: у бажаннях, у спразі життя, у відчутті радості від звичайних подій – рибалка, від заборонених вчинків – браконьєрство, від фізичної жорстокості – смерть косулі, від природної стихії. Кохання Мішеля до дружини Марселіни, як радісне фізично-духовне єднання, також має гедоністичне підґрунтя, в основі якого – насолода. Щастя, як породження гедоністичної радості, розкрито у філософсько-дослідницькій площині. Поняття щастя наближується до поняття свободи – його можна лише відчувати на мить. «Іммораліст» це модерністичний художній експеримент, який умовно можна поділити на чотири складники: 1) ідея (імморалізм), 2) вираження ідеї в подіях (прагнення особистості до абсолютної свободи), 3) негативний результат (смерть ближнього, здобуття свободи), 4) антиідея (каяття сильної особистості, заперечення імморалізму). А. Жід ставив перед собою мету не розв'язати проблему імморалізму, а порушити її. Існування саме такого художнього твору, як «Іммораліст», і є вирішенням цієї проблеми.

Еволюцію особистості, як шлях до свободи, А. Жід відтворює у фізичній, духовній, матеріальній, інтелектуальній, соціальній сферах. Фізична сфера виражається у прагненні

Мішеля до свободи через відчуття здорового стану тіла. Фізичне здоров'я приводить до зміни зовнішності Мішеля. Здоров'я стає основою переоцінки духовних цінностей. Мішель починає трактувати науку, як застиглу форму, яка асоціюється зі смертю. Переоцінка цінностей зумовлює зміну психології наратора, що, в свою чергу, формує нову мораль, головним критерієм якої стає прагнення до абсолютної свободи. Зміна зовнішності стає символом абсолютної свободи. А. Жід використовує метафоричні паралелі: свобода – мандрівки, залежність – праця.

Тиск загальноприйнятих обов'язків породжує протест нонконформістського характеру Мішеля, який виводить для себе головну складову свободи, що полягає в незалежності від інших людей. А. Жід асоціює свободу з рухом, та на прикладі Мішеля доводить, що абсолютна свобода позбавлена сенсу. Меналк, на відміну від Мішеля, не прагне свободи, а має її. Він нонконформіст із поганою репутацією в суспільстві, позбавлений майна, родини, кохання, традицій, мандрує світом (рухається), веде споглядальний спосіб життя, насолоджується волюнтаристським індивідуалістичним існуванням.

Імморалізм Мішеля, на думку А. Жіда, полягає в тому, що наратор не може визначитися зі своїми бажаннями: замість вільного способу життя сильної особистості він бере на себе соціальні обов'язки (шлюб, кар'єра) та внутрішньо рефлексує від того, що не хоче обирати для себе модель суспільних поглядів. Мішель – нонконформіст, який не може заспокоїтись у своєму нонконформістському баченні світу та постійно озирається на традиції.

Нонконформістський виклик полягає в ніцшеанській антирелігійності Мішеля. Як і надлюдина Ф. Ніцше, наратор А. Жіда вважає, що не варто сподіватися на милосердя Бога, потрібно розраховувати лише на силу власного духу. Антирелігійна позиція Мішеля підживлює його захоплення злочином та підштовхує до порушення закону. Наратора приваблюють заборонені християнською мораллю та суспільством вчинки крадіжки.

Інтерпретація Мішелем світової культури, цивілізації, науки, мистецтва та сучасного митця також має нонконформістську основу. Сучасне Мішелю вище коло

викликає в нього нудьгу, спустошеність, відчуття марно витраченого часу.

Нонконформізм, окрім інтелектуального вираження поглядів наратора, знаходить вияв в аспекті антисімейності. А. Жід у модерністичному ракурсі зображує розпад родини.

Застосування А. Жідом негативних психологічних аспектів у стосунках Мішеля і Марселіни підводять до трактування шлюбу не як союзу чоловіка і жінки, а як можливості вияву волюнтаризму на ґрунті статевого протиставлення, яке привело до розквіту фемінізму в XX столітті. Для більшої переконливості А. Жід в «Імморалісті» під статеве протиставлення чоловіка і жінки підводить ідеологічну основу: Мішель і Марселіна протиставляються на ґрунті релігійності та антирелігійності. Марселіна представлена як зразкова католичка, милосердна, всепрощаюча, яка регулярно ходить до церкви та постійно молиться. Мішель, навпаки, вірить лише в себе та розраховує тільки на себе, оскільки не хоче бути залежним, навіть від Бога.

В «Імморалісті» антиродинна модерністська позиція простежується не як індивідуальна (шлюб Мішеля і Марселіни), а як загальна для всього сучасного суспільства: мати Мішеля померла, і батько виховував його сам; Меналк категорично заперечує шлюб як сучасне явище; про дружину Бокажа (управляючого маєтком Мішеля) навіть не йде мова, оскільки вона скоїла найгірше, що може зробити мати – покинула маленьку дитину та чоловіка. Вінцем антиродинної модерністської ситуації стає сім'я Ертевана (закупника лісу). У творі змальовується антиродинна позиція не як «проблема», а як явище, отже вирішувати нічого не потрібно, можна лише сприйняти та змиритись з цією антиродинністю.

Антиродинність призводить до заперечення дитинства. Спочатку, коли Мішель намагається будувати родинні стосунки, йому дається шанс мати майбутнє, яке у творі символізує вагітність Марселіни. У процесі вираження волюнтаризму Мішеля та його прагнення свободи А. Жід зображує важке протікання вагітності в його дружини. Одночасно з бесідою Мішеля з Меналком вночі, коли вони обговорювали проблеми особистості в суспільстві, необхідність відповідальності та можливість індивіда бути вільним,

Марселіна народжує мертву дитину. Дитяча смерть у цьому випадку є модерністським втіленням позбавленості майбутнього: «Я схилився до майбутнього, де я вже бачив, як посміхається мені моя маленька дитина»... «Немовля? Ах, несподіване майбутнє». Смерть дитини підкреслює, що в Мішеля – такого, яким він став, – не може бути дітей. Таким чином, А. Жід у модерністському пошуку зображує сучасний йому апокаліптичний світ без майбутнього: на передодні світових війн, тоталітарного мислення, фашизму, атомної бомби, масового тероризму. Вагітність Марселіни загострює форми часу в мисленні Мішеля, найважливішим складовою якого постає майбутнє. Після смерті дитини Мішель зрікається майбутнього та минулого. Основна проблема, яку ставить А. Жід в «Імморалісті» і яка випереджає екзистенціалістські пошуки, – це духовна криза Мішеля після смерті Марселіни та спроба вийти з цієї кризи. Ознаками кризи Мішеля є страх, очікування фаталістичного покарання, перед наратором розверзається прірва буття, яка раніше йому була не відома, залишається лише вибір рішення, яке не гарантує успіху. Еволюція особистості Мішеля полягає в усвідомленні ним негативних наслідків, які породжуються егоцентризмом індивіда. А. Жід на прикладі людських стосунків доводить, що прагнення до абсолютної свободи та волюнтаризм індивіда знищують оточуючих близьких людей, сильну особистість і саму ідею незалежності та самовираження.

«Підземелля Ватикану» (1914). У творі «Підземелля Ватикану» знаходять втілення модерністичні критерії бачення дійсності, які зумовлюють текстуальне моделювання реальності, ідеалістичну установку первинності свідомості, розчинення конфлікту героя і натовпу, цінність скороченої свідомості, антиродинність, формування безповоротно втраченого дитинства, психологічний аспект, елітарність; поступово вводяться позаісторичні елементи варіативності, діалогізму; гедоністична доктрина вміщується у свідомість сильної особистості через алюзії, тут зовсім не простежуються аспекти символізму.

За жанром письменник визначає цей твір як соті, що поєднуються з рисами шахрайського (пікарескного) роману. Структурно соті «Підземелля Ватикану» складається з п'яти

книг, які мають власні назви та діляться на підрозділи за номерами. Відроджуючи класичні традиції шляхом використання елементів жанру соті, А. Жід вводить у кожен власну назву книги ім'я так званого «дурня»: книга перша – Антім Арман-Дюбуа, книга друга – Жюліус де Баральюль, книга третя – Амедей Флеріссуар, книга четверта – Тисячоніжка, книга п'ята – Лафкадіо. Для підкреслення сатиричної спрямованості А. Жід виокремлює персонажі-ідеї у самій структурі тексту.

У «Підземеллях Ватикану» А. Жід наділяє персонажів правом на особисте, здійснюване на власний розсуд розв'язання проблем, уможливорює ними пошук індивідуальної істини, що зумовлюється установкою на ідеалістичну первинність свідомості. Герой цього твору має можливість шукати моральні правила лише в собі самому. Вільний вибір персонажів умотивовує відповідність авторського нейтралітету. Але, надаючи персонажам власні погляди, А. Жід у ракурсі жанру соті позбавляє їх здорового глузду, завдяки чому їм можна заходити будь-куди у скоєних ними нісенітницях.

Саме в цих безглуздах персонажів полягає творчий та ідейний пошук А. Жіда, який визначає межі моральної та етичної свободи сильної особистості в суспільстві. Книгу А. Жіда «Підземелля Ватикану» доречно інтерпретувати як продовження традицій російського письменника Ф.М. Достоевського, який у романі «Злочин і кара» поставив проблему самореалізації сильної особистості через моральне самодозволення індивіда на злочин заради «високої» мети: «геніальний» Раскольніков убиває «нікчемну» лихварку, оскільки мусить знайти вихід зі скрутного становища. «Кара» Раскольнікова полягає в усвідомленні сильною особистістю власної провини, яка ґрунтується не на прийнятті суспільних законів, а на міцному пласті християнського мислення персонажа.

У «Підземеллях Ватикану» цей аспект висвітлюється інакше. На відміну від Ф.М. Достоевського, А. Жід надає злочину інший статус – по-перше, він невмотивований, по-друге, відбувається в сучасній антирелігійній ситуації. Герой Лафкадіо Влуїкі чимось нагадує героїв блазнівських романів: він молодий, сміливий, розумний, але живе в сучасній Франції

без родинних зв'язків, грошей і підтримки. Понад усе прагне вільного власного вибору для проведення часу, а думки його зайняті пошуком виходу зі скрутних життєвих обставин.

Його проблеми, згідно з жанром соті, розв'язуються дуже швидко та легко: незаконнонароджений Лафкадіо несподівано знаходить батька, який у спадок залишає йому велику річну ренту. Лафкадіо потрапляє в таку ж ситуацію, що й Мішель в «Імморалісті»: має свободу, та не знає, що з нею робити. Коли Лафкадіо перестає думати про гроші для звичайних людських потреб, з'являється порожнеча, яку необхідно чимось заповнити. Лафкадіо з презирством ставиться до загальноприйнятої суспільної моралі людей.

А. Жід у образі Лафкадіо створює непересічну сильну вільну особистість, яка для власної самореалізації обирає злочин. У такий спосіб злочинність у цьому випадку нібито підноситься до творчості та навіть порівнюється в тексті з шахами. Думка про вбивство виникає в Лафкадіо як забаганка розуму, з одного боку, та як наслідок його світогляду – з іншого. Лафкадіо Влуїкі скоює вбивство заради самореалізації власного «его», докори сумління його мучать недовго, оскільки він позбавлений тяжіння християнської релігії.

Образ Лафкадіо А. Жід наділяє складною суперечливістю: він самовпевнений, закомплексований мазохіст (сам себе карає, ріжучи свою ногу перочинним ножом), пихатий, відчуває манію величчя, прагне ідеалу, злий, здатен на пристрасний гарний вчинок (під час пожежі рятує дитину), привабливий, розумний.

Наділяючи Лафкадіо внутрішньою духовною силою, А. Жід дає можливість простежити еволюцію сильної особистості, характеру якої властиве зло як норма. Лафкадіо і Протос ділять людство на дві категорії: витончені (індивіди, що наділяються вишуканістю та досконалістю) та ракоподібні (особи, що гармонійно вписуються в соціальний контекст). Лафкадіо належить до категорії витончених індивідів, його еволюція відбувається від нонконформізму через усвідомлення обов'язкового власного контролю негативних пристрасей та бажань (який конформістськи має здійснювати суспільство) до тягара духовного емоційного відчуття провини після скоєного злочину.

Зло без мети А. Жід порівнює з полярним йому добром без мети, суть якого зводиться до вираження особистістю власних примх або своєрідної розкоші. Зло без мети та добро без мети поєднуються почуттям відповідальності за певні вчинки особистості. Таким чином, зло та добро без мети урівнюються через адреналін психічних емоцій. Отже, на думку А. Жіда, перед сильною особистістю постає вибір, який саме шлях обрати: психічно позитивний чи психічно негативний.

Після отримання Лафкадіо абсолютної свободи та усвідомлення ним власної провини А. Жід виводить цей персонаж на таку саму, як і в Антіма та Жюліуса, середню антирелігійну позицію. А. Жід демонструє еволюцію особистості Лафкадіо від нонконформізму (антихристиянська позиція) через отримання абсолютної свободи (невмотивований злочин) до конформізму (повернення в лоно церкви), а антирелігійне поверхнєве спрямування «Підземелль Ватикану» приводить до усвідомлення необхідності власного контролю сильної особистості, джерела якого можна знайти в релігії – отже, віра пропонується як своєрідний вихід для індивіда зі скрутних життєвих обставин.

Діалогічна варіативність знаходить вираження у фіналі твору, коли читачеві пропонується обрати варіант розгортання текстуальних подій: «Вдалечині, в казармах звучить труба. Як! невже він відмовиться від життя?» У цій двозначності А. Жід дає можливість читачу вирішити, згідно з читацьким баченням світу – песимістичним чи оптимістичним – та читацьким очікуванням, як має закінчитися твір: 1) негативно (Лафкадіо покараний за скоєний злочин), 2) позитивно (Лафкадіо насолоджується коханням), 3) справедливо (суспільство карає Лафкадіо), 4) несправедливо (вбивця не відповідає за свої вчинки).

«Пасторальна симфонія» (1919). Інтерес до фізичного вияву почуттів умотивовує органічне право жінки на пристрасть і задоволення від фізичного зв'язку з чоловіком. Автор для цього твору обирає жанр щоденника, свідомо порушуючи специфіку жанрових норм. А. Жід наділяє цей жанр єдиним сюжетом, спільним ідейним задумом, естетичною цілісністю, умовною завершеністю, відмовляється від уривчатості, фрагментарності, фотографічного спостереження

та узагальнення дійсності. «Пасторальна симфонія» складається із двох зошитів, у яких рік визначається А. Жідом досить приблизно «189...», а отже, зіставляючи факти тексту, який подається ретроспективно, читач може припустити, що події розвивалися з 1888 по 1899 роки. Записи в щоденнику охоплюють чотири місяці – з 10 лютого по 30 травня, саме в цей час пастор намагається осмислити певні почуття і події. Із цією метою автор застосовує засіб монтажу, що пов'язано з прийомом внутрішнього монологу.

Назва твору «Пасторальна симфонія» вводиться в текст паратекстуально та набуває символічної ознаки, завдяки якій художній образ перетворюється на багатозначний символ: пастор пише особистий щоденник. Цей щоденник містить нотатки глибоко особисті, сповнені інтимними фактами, переживаннями, почуттями, побутово-психологічними сценами, ось чому А. Жід обирає піднесену назву «симфонія». Інше слово, «пасторальна», зрозуміле – її пише пастор. Поступово піднесене словосполучення «пасторальна симфонія» отримує подвійну семантику та наприкінці твору вміщує в себе й авторське іронічне навантаження.

А. Жід у «Пасторальній симфонії» застосовує метод оживлення минулого через використання свідомого спогаду, який викликає духовний неспокій особистості. Фізичні недоліки особистості допомагають головній героїні Гертруді формувати гедоністичний позитив: «... я, що не маю очей,...знаю, яке щастя слухати». І, навпаки, фізично здорові люди носять у собі духовну хворобу. Дружину пастора Амелію А. Жід протиставляє Гертруді в ракурсах гедоністичному і фізичному. Амелія цілком запрограмована на самовласний вибір виконання обов'язків і несе на собі тягар відповідальності, що абсолютно позбавляє її можливості відчувати абстрактну радість. У образі пастора зображено еволюцію модерністської внутрішньо сильної особистості через комплекс Пігмаліона. Як Галатею А. Жід вводить 15-тирічну сліпу дикунку, яка знаходиться в інтелектуально-цивілізаційній сфері розвитку на тваринному рівні. Пастор під прикриттям християнського обов'язку, що згодом виявляється самообманом, вирішує зайнятися освітою цієї дівчини.

Серед рис характеру пастора письменник акцентує увагу на його безвідповідальності. У безвідповідальності героя виявляється егоцентризм сильної особистості. Егоцентризм священика знаходить вираження у волюнтаризмі. Пастор самореалізується у прагненні робити гарні вчинки руками оточуючих його людей, оскільки вони підкоряються волі сильної особистості. У своїй смерті Гертруда підсвідомо звинувачує пастора, якому, на перший погляд, має бути вдячна за те, що саме він намагався дати їй інше життя. Змалюванням цієї трагічної ситуації А. Жід формує нонконформістське ставлення до сучасного суспільства, в якому особистість не може вижити.

Силу особистості Жака (сина пастора) А. Жід виражає через його здатність відмовитися від пристрасті (кохаючи Гертруду, Жак виконує волю свого батька і від'їжджає), та вмінні назавжди позбутися волюнтаристського тиску пастора (Жак змінює віру). А. Жід демонструє ймовірність протиставлення та можливість непідкорення сильних індивідів тиску людей і обставин. Пошуки А. Жіда простежуються в зіткненні сильних особистостей: пастора, Гертруди, Жака. Паралельно з конфліктом сильних особистостей формується антиродинний аспект, де аналізується розпад родини на емоційно-духовному рівні. А. Жід нонконформістськи характеризує родину пастора як соціальний стандарт. Амелія є втіленням зразкової передбачуваності, ідеальної господині, яка абсолютно вписується в загальноприйнятий соціальний контекст. Запрограмованість дружини пастора нагадує технічний апарат для виконання певних функцій: народження дітей, їхнє виховання, піклування про дітей і чоловіка. Така, на перший погляд, ідеальна картинка викликає нудьгу в пастора, оскільки ґрунтується лише на традиціях і, в жодному разі, не допускає будь-яких змін або новизни.

Отже, в цій ситуації А. Жід аналізує полярність світоглядів чоловіка і дружини. Світ чоловіка наводиться в нонконформістському напрямку (пастор намагається переосмислити Євангеліє, закохується в дівчину віку власної дочки, йде на подружню зраду), світ дружини – у традиційному (Амелія займається лише родиною, закриває очі на захоплення (зраду) свого чоловіка іншою жінкою).

Письменник розв'язує цю проблему через відчуження: чоловік і дружина, не розуміючи вчинків одне одного, ніколи цього не вимовляють вголос, утворюючи тим самим напружену родинну атмосферу, в якій бракує свіжого повітря відвертості. Антиродинний аспект знаходить вираження у самому розвитку подій «Пасторальної симфонії». А. Жід створює текстуальну ситуацію, в якій протестантський священик йде на подружню зраду на очах у власних дітей і дружини, нонконформістськи підриваючи тим самим догми християнської релігії. Замість того, щоб прагматично сковувати свої бажання, пастор починає гедонічно сприймати світ: «У коханні ніколи немає зла».

А. Жід експериментально демонструє наслідки, до яких може призвести втрата самоконтролю волюнтаристськи сильної особистості. Між рядками проглядає переконаність автора в необхідності усвідомлення почуття відповідальності сильної особистості, яку на неї накладає здатність до волюнтаризму. Волюнтаристські дії сильної особистості пастора зумовлює модерністичний антиродинний вибір молодих людей. Його син Жак обирає життєвий шлях католицького монаха, відмовляючись тим самим від інституту родини. Гертруда помирає молодою, не виконавши онтологічних функцій дружини і матері. А. Жід у «Пасторальній симфонії» логічно проводить думку про приреченість недосконалого сучасного світу, в якому конфлікт сильних особистостей через волюнтаризм унеможливорює діалог індивідів. Тут розкривається теза кінця XX ст. про необхідність толерантного ставлення до інакомислення задля виживання у жорстоких умовах сучасного соціального світу.

Модерні пошуки автора в «Пасторальній симфонії» виявляються через антидитинний аспект у зображенні безповоротно втраченого або скаліченого хворобою дитинства, яке закреслює ймовірність майбутнього. Дитинство Гертруди проходить у жахливих умовах, дівчина живе, як справжня тварина: не вміє розмовляти, сама брудна та дика, питання освіти взагалі не ставиться. Діти пастора відчують психологічний дискомфорт від стосунків матері та батька. У фіналі твору пастор психологічно втрачає сина Жака (перехід Жака в католицизм) та прийомну дочку Гертруду (дівчина

помирає). А. Жід зображує апокаліптичність сучасного світу, який не має майбутнього.

«Фальшивомонетники» (1925). Через ситуативні події роману «Фальшивомонетники» простежується трансформація гедоністичної доктрини, що стосується лише вузької галузі мистецтва. Втілення позицій модернізму виникає на підставі моделювання текстуальної реальності. Наявність ідеалістичної установки, важливою складовою якої є позиція первинності свідомості та утворення текстуальної реальності, що розчиняється в алюзіях, закорінена в царині інтертекстуальності, де текст перетворюється на інтертекст. Використання психологічного, формотворчого підходів вибудовується через застосування монтажу, який пов'язується з внутрішнім монологом, де розчиняється конфлікт особистості та натовпу. У романі перевага надається цінності свідомості індивіда, яка розвивається в антиродинному напрямку, де зображується дитинство, як скалічене психічною хворобою й безповоротно втрачене.

Гедоністичний світогляд у «Фальшивомонетниках» вміщується у естетичній сфері, де з'являється можливість позбутися контролю та застосувати прийом насолоди у творчому процесі. У «Фальшивомонетниках» А. Жід синтезує волевиявлення сильних особистостей, які не протиставляються одне одному, а існують паралельно за принципом взаємодоповнення в еволюційному напрямку від нонконформізму до конформізму.

До сильних особистостей належать Ліліан Гріффітс, Вінцент Моліньє, Лаура Дув'є, Бернар Профітандьє, Жорж Моліньє, Борис та Лаперуз. Ліліан Гріффітс розкрита А. Жідом як жіночий варіант іммораліста, яка, знаходячись у шлюбі, прагне вільного вибору сексуальних і емоційних партнерів, вибудовуючи стосунки на ґрунті духовного волонтаризму, матеріальної заможності та гедоністичної чуттєвості. Сила особистості Ліліан полягає в її прагненні свободи в різних сферах. Вінцент Моліньє формується як безвідповідальний егоцентрист, який прагне мати свободу та можливість інтелектуального розвитку будь-якою ціною. Сила особистості Вінцента простежується в його здатності знищити навіть власні почуття.

Лаура Дув'є переживає духовну еволюцію через відкинуте кохання, сила її особистості формується в нонконформістській гедоністичній насолоді, яка проходить кризу людських стосунків, від чого характер жінки загартовується та робиться більш толерантним. Повернення Лаури до чоловіка завершує нонконформістський пошук сильної особистості, який завершується конформізмом: поверненням до загальноприйнятого.

Ліліан і Вінцент еволюціонують від нонконформізму до конформізму, не збігаються із загальним задумом А. Жіда, ось чому автор їх «убиває» (Ліліан і Вінцент тонуть під час наукової експедиції), демонструючи цим крах доктрини волюнтаризму, та підкреслюючи, що у протиставленні особистості і системи індивід завжди отримує поразку. До категорії сильних особистостей, що не проходять еволюцію від нонконформізму до конформізму, належить Борис, який для самоствердження обирає шлях самогубства. Тут смерть є найвищим вираженням нонконформістського волюнтаристського виклику, який знищує сам себе.

Крах волюнтаризму вибудовується і через самореалізацію Лаперуза, який намагається в нонконформістському напрямку переосмислити постулати християнської релігії та прагне закріпити за собою право вибору: коли саме йому потрібно помирати. Лаперуз установлює у свідомості дату своєї смерті, готується до події власного самогубства, але у визначений час у нього не вистачає сили для реалізації цього задуму, оскільки він усвідомлює вищу запрограмованість ситуації: «Я зрозумів, що те, що ми називаємо своєю волею, є лише ниточка, що змушує рухатися маріонетку, за яку смикає Бог»...«я лише іграшка в руках Божих».

Бернар Профітандьє кидає нонконформістський виклик суспільству, відмовляючись від своєї родини на початку роману, проходить духовне становлення через набуття життєвого досвіду упродовж роману, та конформістськи повертається до названого батька наприкінці роману. Сила характеру Бернара вибудовується в діалогічній концепції твору, згідно з якою для самореалізації індивіда потрібно знайти якийсь середній шлях і не впадати в крайнощі. Бернар вирішує не приймати загальні правила суспільства, якими користується

більшість, нездатна створити щось своє, а вибудувати систему власного світогляду, кінцевою метою якого буде: «розвиток самого себе», що допоможе самореалізуватися в соціумі.

Рух від нонконформізму до конформізму простежується в персонажі Жоржа Моліньє, в його прагненні свободи, мріях про мандрівки (інстинкт лайдакування); крадіжках (злочин заради задоволення) – реалізує фальшиві гроші, що підривають економічну систему; влаштовує самогубство Бориса, яке відбувається заради розваги. Смерть Бориса є межею, що викликає почуття відповідальності за власні вчинки. Результатом є перехід із безвідповідально нонконформістського стану у відповідально конформістську категорію.

Модерністський антиродинний аспект простежується у зображенні розпаду родини в масштабах майже всього суспільства. Родина Профітандьє розпадається після втечі Бернара, сімейство Моліньє весь час перебуває в духовній кризі, Ліліан Гріфітс взагалі не живе зі своїм чоловіком, родина Дув'є майже знищується через кохання Лаури і Вінсента, сім'я Лаперузів сама себе вичерпує через духовне непорозуміння, родина батьків Бориса ніколи не мала законного соціального статусу, Вінцент, Едуард, Робер де Пассаван свідомо обирають стан позашлюбності, оскільки вважають приреченими будь-які родинні стосунки.

Зображуючи загальну суспільну антиродинну спрямованість, А. Жід констатує кризу інституту шлюбу на початку XX-го століття, яка ґрунтується на загальноприйнятому соціальному позбавленні волі індивідів, що заважає інтелектуальному розвитку та самореалізації особистості. На відміну від попередніх творів автора, де антиродинність залишалася відкритою наприкінці твору, у «Фальшивомонетниках» все вирішується співвідносно загальному характеру роману – від нонконформізму до конформізму. А. Жід залишає шанс і надію для можливості формування нових родинних стосунків, які мають спиратися на щирість і ймовірність волевиявлення індивідів.

Екзистенція особистості охоплює сферу переосмислення релігійних постулатів, у якій індивід намагається віднайти власне місце та призначення. Усі герої переживають цілий

спектр екзистенціальних станів, серед яких – невпевненість, невроз, нудьга, тривога, відчуття марності зусиль. Навколишній світ і сильна особистість зображені в період кризи, але молодіжний бунт закінчується конформізмом, де молодь приймає своїх батьків.

У еволюції сильної особистості простежуються естетичні зміни, які відбувалися у творчому світогляді самого А. Жіда під впливом часу, мистецьких пошуків та особистого досвіду. Твори «Їства земні», «Іммораліст», «Підземелля Ватикану», «Пасторальна симфонія», «Фальшивомонетники» об'єднує наявність сильної особистості, однак із кожним твором вона поступово змінюється. У «Їствах земних» сильна особистість знаходить вираження в пантеїстичному схилянні перед величчю життя – окрім важливості інстинктів, підкреслюється обов'язкова наявність самодисципліни; в «Імморалісті» критикується імморалізм, демонструється крах доктрини «Їств земних», доводиться, що прагнення абсолютної свободи базується на підкоренні інших; у «Підземеллях Ватикану» в пошуках абсолютної свободи аналізується вільний вибір та безкорисний злочин як симптоми доби філософського ірраціоналізму, що символізують непередбачені соціальні мутації та втрату психологічної цільності; у «Пасторальній симфонії» неприйняття світу доводиться до краю: коли героїня нарешті бачить навколишній світ, вона навіть не хоче в ньому жити; у «Фальшивомонетниках» оточуючий світ і сильна особистість подані у кризі, але молодіжний страйк закінчується конформізмом – молодь приймає світ своїх батьків. Еволюція особистості відбувається у сфері нонконформістського світогляду, де «Фальшивомонетники» виступають своєрідним підсумком, у якому створена в попередніх творах нонконформістська сильна особистість переходить у конформістський стан.

Місце А. Жіда в історико-літературному процесі виокремлено специфікою його спадщини, де гармонійно відображено найгостріші моменти часу. Поступове формування ідіостилю зорієнтоване передусім на відродження національної французької вишуканої класичної традиції, піднесення особистості на перший план у творах, де витончено сконцентровано проблеми психологічного, а іноді й

соціального характеру, великою мірою зумовлюються проміжним характером творчості А. Жіда. Ці твори підсумовують розвиток класичного мистецтва та відкривають шляхи до становлення мистецтва модерного. Особливість творів визначається феноменом концепту «плинності». У формуванні модерністського дискурсу, де втілюється новаторський підхід митця, постає проблема центрального місця особистості, навколо якої зосереджуються основні філософські питання. Тому головною метою аналізу спадщини А. Жіда є розв'язання проблеми самореалізації особистості. З'ясування питання про місце особистості героя в текстуальній дійсності, знаходження того, ким фактично є персонаж і яким він може стати в процесі розвитку, де межі його вільного вибору і моральної відповідальності, сприятиме кращому розумінню творчості А. Жіда зокрема та сутності мистецтва взагалі.

А. Жіда в жодному разі не можна зарахувати до категорії популярних письменників, оскільки інтелектуальність його творчості спричиняє певну обмеженість читацького кола. Але завдяки цьому твори французького майстра привертають увагу читачів-«гурманів» та істориків літератури всього світу. У французькому літературознавстві основною рисою художніх пошуків того часу вважається відсутність єдиної загальної естетики, різноманітність, які у творчості письменника сприяли формуванню перехідних рис від символізму декадансу до модернізму. Втілення змін, які відбувалися в літературі на межі століть не без впливу ідей Ф. Ніцше, сприяло розвитку естетичних поглядів автора не в наслідуванні традицій, релігії, а в абсолютному звільненні особистості героя від усього, що його поневолює, коли сила духу знаходить вираження в орієнтації на внутрішні емоції.

Запитання і завдання

Простежте творчу еволюцію А. Жіда.

Риси яких напрямів віддзеркалились в його творчості?

Як відбиваються релігійні постулати у творах письменника, і в яких?

Яким чином концепція «над-людини» реалізована у мистецтві А. Жіда?

Охарактеризуйте світоглядні та естетичні позиції А. Жіда, розтлумачте знак/символ «крохмаляна сорочка».

Визначте ідеї, проблематику, конфлікти у творах А. Жіда.

Охарактеризуйте жіночі та чоловічі художні образи з точок зору: волюнтаризму, нонконформізму, патріархальної ментальності.

Література

Бовуар С. де Трансатлантическая любовь. *Иностранная литература*. 1998. № 7. С. 169.

Войцеховская Э., Белоцерковский Ю. Царская свобода и царская несвобода: А. Жид и его «Тезей». URL: <http://spintongues.msk.ru/Gide Intro/Gide Intro. Htm>

Гринштейн А.Л. Маскарад в «Подземельях Ватикана» Андре Жіда. *Вопросы филологии*. 2001. № 1(4). С. 93-103.

Динниченко Т.А. Роман як жанр: проблеми інтерпретації в творчості Андре Жіда. *Літературознавчі студії: науковий збірник* / відпов. ред. Г.Ф. Семенюк. Київ : Київський нац. ун-т імені Тараса Шевченка, 2013. Вип. 37, Ч. I. С. 215–223.

Динниченко Т.А. Постмодерністські тенденції в романі А. Жіда «Фальшивомонетники». *Іноземна філологія: Український науковий збірник* / гол. ред. А.Й. Паславська. Львів: Львівський нац. ун-т. Імені Івана Франка, 2014. Вип. 126, Ч. I. С. 80–89.

Криворучко С. К. Еволюція особистості у творчості Андре Жіда. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2009. 188 с.

Моруа А. Андре Жід. *Всесвіт*. 1990. №4. С.135-145.

Ржевская Н.Ф. Жид. *История всемирной литературы* : В 9 т. Москва: Наука, 1994. Т. 8. С.229-231.

Токарев Л. «Быть как можно более человеческим...». *Жид А. Избранное*. Москва : Московский рабочий, 1990. С. 5-25.

Марсель Пруст

Бондарук Л. В. (Луцьк)



Відомим майстром символістського зображення дійсності до сьогодні є французький письменник Марсель Пруст, один із найнеординарніших представників французької літератури.

Марсель-Валентен-Луї-Ежен-Жорж Пруст (*Valentin Louis Georges Eugène Marcel Proust*) народився 10 липня 1871 року в родині відомого успішного професора медицини, уродженця провінційного містечка Ілле, стриманої, але доброї людини, однак розчарованим у синові, який не виправдовував його сподівань тому, що з дитинства був дуже слабким і хворобливим. Пізніше Адріан Пруст напише медичні книги про хвороби, якими страждав його син, з рекомендаціями їх лікування. Батьківську справу продовжив молодший брат Роберт, який став відомим хірургом. На здоров'я Марселя вплинули переживання матері під час подій Паризької Комуни. Мати походила із заможної родини, була освіченою і дуже вихованою. Саме вона оповила хлопчика надзвичайною турботою і любов'ю, за що той її обожнював.

Астматичні напади, які з'явилися в десятилітньому віці, сильно виснажували хлопчика і тому йому заборонялись зайві навантаження. Однак, турбота близьких допомагала долати хворобливість, яка змінить все його подальше життя.

Дитинство Пруст провів у місцях, які пізніше слугуватимуть маркерами простору епопеї «У пошуках утраченого часу». Це насамперед міський будинок в Парижі на бульварі Малешерб (du boulevard Malesherbes) та на Єлисейських полях, де він прогулювався кожний день по обіді. На канікули сім'я Прустів від'їжджала в містечко Ільє, яке пізніше стало відомим як Комбре. У період літньої спеки Марселя відправляли до дядька Луї Вейль в Отейль. З 1907 року по 1914 рік він проводив кожне літо в Кабурі (Cabourg), мальовничі пляжі та Гран-Отель описані як такі, що належать Бельбеку.

Здавалосьь, що повсякденне життя сім'ї Прустів було характерним для заможних парижан. Репутація батька та зв'язки матері давали доступ до найпривілейованіших салонів Парижа. Вступивши до ліцею Кондорсе (1882-1889 рр.), Пруст часто пропускав заняття через хворобу, однак виявився досить обдарованим, особливо цікавився літературою та літературною творчістю: читав та аналізував твори Леконта де Ліля, П. Лоті, Е.-Ж. Ренана; написав оповідання «Потьмарення» і «Хмари». Залишились деякі спогади п'ятнадцятирічного юнака щодо життєвого ідеалу. На той час, для нього щастя – це жити серед

своїх близьких, серед чудової природи, достатньої кількості нот та книжок і недалеко від театру. Нещастя ж вбачав у розлуці з матір'ю.

У ліцеї, крім літератури, музики, театру, Пруст вивчав право, політичні науки, став захоплюватися ще й філософією. Це захоплення залишилося в нього на все життя. За словами самого Пруста, на формування його інтелекту найбільший вплив мав учитель Альфонс Дарлю. Відтак інтерес до складних філософських узагальнень позначився на всій його творчості. Згодом засобами жанру роману він відтворив найпопулярнішу теорію свого часу — інтуїтивізм А. Бергсона, який М. Пруст відобразив відомій епопеї «У пошуках утраченого часу».

У 1889 році закінчив навчання зі ступенем бакалавра словесності та почесною відзнакою за французький твір. Через декілька місяців Пруст був зарахований солдатом до військової частини в Орлеані, але через астму змушений був жити у місті.

Через рік служби Пруст повертається до Парижа і стає студентом Сорбонни водночас філософського і юридичного факультетів. Пруст веде активне світське життя, однак проявляє активну діяльність і в літературній творчості. Його літературні етюди, нариси, портрети друкуються у журналі «Бенкет», який він заснував разом з друзями Фернаном Греггом, Робером Джейфусом, Даніелем Галеві, Жаком Бізе. Згодом веде світську хроніку в журналі «Фігаро».

У цей час, відвідуючи салони паризької богеми, він знайомиться з О. Уайльдом, А. Франсом, Гі де Мопассаном. Пруста захоплюють світські красуні, яких письменник порівнює зі старовинними полотнами майстрів Відродження. Саме тоді самого М. Пруста вважали еталоном галантності та вишуканості. Його манери, освіченість, вишуканість визнавалися найпрестижнішими салонами Парижа.

Життя вищого світу вплинуло і на подальшу творчість. Остаточно сформувалися літературні, музичні, театральні смаки; визначились особисті пристрасті; з'явилися прототипи майбутніх літературних персонажів.

З 1892 року Пруст активно друкується у журналі «Фігаро». У 1896 році видав збірку новел «Утіхи і дні» — збірка текстів невизначеного жанру (між нарисом та есе) з малюнками Мадлени Лемер і передмовою А. Франса. За дотепним висловом

Анатолія Франса, цю збірку назвали «елегантні страждання», але на неї не звернули уваги ні читачі, ні критики. Проте вона цікава передусім як початок формування письменницької манери, притаманної лише М. Прусту: увага до вражень і почуттів своїх героїв-оповідачів, прагнення відбити внутрішній мінливий стан людини через «потік свідомості», відсутність послідовного розвитку дії, любов до дрібниць життя, здатних викликати асоціативні ланцюжки образів. Деякі мотиви «Утіх і днів» знайшли продовження у наступних творах, наче окремі мелодії у могутньому звучанні симфонії. У новелі «Сповідь молодій жінки» порушується тема провини перед матір'ю. Дочка дозволяє хлопцеві цілувати себе у той час, коли на них у дзеркало дивиться мати. Хворе материнське серце не витримує, і дочка все життя носить у собі тягар невибаченої вини. Цей мотив особливо близький письменникові: все життя він докоряв собі за те, що не виправдав материнських сподівань.

І лише по смерті письменника було знайдено міркування про мистецтво, які були написані того ж часу й опубліковані 1954 року під назвою «Проти Сент-Бьова».

Згодом письменник переконався, що для зображення життя у художньому творі потрібна певна дистанція. Під час написання «Утіх і днів» він був занадто сповнений спокус і радощів життя, щоб осмислити та охопити всю різноманітність її проявів.

Останні роки XIX – початку XX століття М. Пруст подорожує по Європі, разом з матір'ю їде до Трувіля, відвідує виставку Рембрандта в Амстердамі, обходить на яхті бретонське і нормандське узбережжя. Це був щасливий час, сповнений життєвих і творчих планів.

У листопаді 1903 року помер батько, через два роки, у вересні 1905 року помирає мати. У тогочасних листах М. Пруста відчуваються безмірна туга й біль: «Віднині моє життя втратило свою єдину мету, єдину ніжність, єдину любов, єдину втіху». До тяжких втрат додалися загострення астми й нервові розлади, які зумовили його до закритого життя.

Починаючи з січня 1909 року більше дванадцяти років М. Пруст не виходить з дому. Стіни кабінету оббивають корою коркового дуба, щоб запах каштанів не спричинив напад хвороби. Вікна завжди зачинені, а він сам кутається в теплі

фуфайки, які постійно гріє біля вогню. Саме пропалені фуфайки порівняв відомий письменник-біограф Андре Моруа зі старими прапорами, порешеченими кулями. Дійсно, все подальше життя Марсель Пруст боровся з неміччю та самотністю. У цій боротьбі йому допомагала його величезна творча уява, яка була сильніша за хворобу і давала змогу переноситися з буденної реальності в інші світи. Помер Марсель Пруст 1922 року. Можна сказати, що життя Пруста було розділене на дві частини: до смерті матері – привілейоване і захищене, після смерті матері – самотнє.

Із 1910 по 1922 роки він списав понад двадцять зошитів, які склали новий багатотомний роман «У пошуках утраченого часу». М. Пруст не сприйняв реалізму, стверджуючи думку про те, що «все – у свідомості». Відштовхуючись від задуму «Людської комедії» О. де Бальзака, письменник по-своєму її інтерпретував.

Після смерті матері Марсель Пруст важко захворів на алергію та астму й змушений був добровільно зачинити себе у зручній домашній «тюрмі» з пробковими панелями. Тоді він і створює свій цикл романів, об'єднаних задумом, оповідачем, героями та єдиною назвою «*A la recherche du temps perdu*» – «У пошуках утраченого часу». Всього епопея складається з 7 частин у 15 книгах, це більше 3200 сторінок тексту і 1, 5 мільйона слів, біля 2000 персонажів, прототипами основних героїв слугували відомі Прусту люди.

Перший роман «*Du côté de chez Swann*» – «На Сваннову сторону» був закінчений у 1911 році, але оскільки жоден видавець не зацікавився виданням твору, в 1913 році письменник видав його за свій кошт. Проте роман не був помічений читачами й критикою.

Славу здобув другий роман «*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*» – «У затінку дівчат-квіток» (1918), який був відзначений престижною Гонкурівською премією. Потім вийшли друком «*Le côté de Guermantes I et II*» – «У Германтів» (1920). Решта романів – «*Sodome et Gomorrhe I et II*» – «Содом і Гоморра» (1921-1922), «*La prisonnière*» – «Полонянка», 1923, «*Albertine disparue*» – «Альбертина зникає», 1927, та останній роман «*Le Temps retrouvé*» – «Віднайдений час», 1927, були видані лише після смерті автора. Однак, вони повністю змінили сприйняття

творчості Марселя Пруста як у Франції, так і за її межами. За період 1917 – 1987 років лише перша частина була видана у 1750 примірниках і продана у кількості 1, 5 мільйони екземплярів. У Національній бібліотеці Франції більше книг про Пруста, ніж про Наполеона. Пруст був признаний великим французьким письменником, класиком французької літератури, якого Г. Галімар, засновник журналу «La Nouvelle Revue française», назвав справжнім учителем для молодих письменників, як наприклад Андре Жід, Жан Кокто, Франсуа Моріак, Поль Моран, Жак Рів'єр, Рамон Фернандес, хоча вони були досить стриманими у своїх судженнях стосовно роману.

Завдяки перекладам українською мовою Анатолія Перепаді, які публікувалися з 1997 по 2000 роки, романи Пруста стали доступними широкому загалу українського читача.

Основними темами епопеї є події духовного життя головного героя – Марселя, такі як кохання, смерть, дружба й мистецтво. Указані теми епопеї розгалужуються на багато підрядних чи дотичних, наприклад, щастя, радість, розчарування. Вони, на думку автора, виконують головну роль у циклічному часі людини для усвідомлення його сенсу. Відтак, в епопеї описуються не самі події, а ті враження чи емоції, які вони спричиняли на Марселя упродовж його становлення як особистості.

У першому романі «Du côté de chez Swann» («На Сваннову сторону») розповідається про період із життя головного героя Марселя з 1890-го до 1913 року. Так, маленький Марсель пригадує канікули, які він провів у Комбре у своєї двоюрідної бабусі Леонії (*chez sa grande-tante Léonie*) 1890 р. (частина I «Combray» («Комбре»)). Він розповідає про свої дитячі нічні страхи, котрі відчував перед тим, як заснути в кімнаті в Комбре. Надалі Марсель пригадуватиме всі кімнати, у яких він спав упродовж життя й до яких йому було важко звикнути. Так, кімната в Комбре стала символом нічних страхів перед невідомим і незвичним. У другій частині «Un amour de Swann» («Сваннове кохання») розповідається про кохання й одруження (1879 рік) Сванна та Одетти. У третій частині «Noms de pays : le nom» («Імена країв: ім'я») – про подорож до Бельбека (у мріях 1895-го й у реальності 1897 року); про перше кохання до

Жільберти й прогулянки з нею по Єлисейських полях у Парижі взимку 1895–1896 років; про розчарування душевні та реальні, які в нього викликало споглядання Булонського лісу 1896-го року та після повернення 1913 року.

Другий роман «À l'ombre des jeunes filles en fleurs» («У затінку дівчат-квіток») розповідає про події 1895 року, коли після довгих відвідин Марсель усе-таки розлучається з Жільбертою. Однак пізніше, 1897 року, у віці 17 років, він нарешті отримав дозвіл лікарів відвідати Бальбек, де познайомився з Альбертиною й закохався в неї.

Третій роман «Le coté de Guermantes» («Германтська сторона») описує зиму 1898 року, коли Марсель, проживаючи в передмісті Сен-Жермен, знайомиться із життям французького бомонду, «*le grand-monde*». Однак, пізнавши світ французької аристократії, він повністю розчаровується в ній, звинувачує в снобізмі, лицемірстві та фривольності, частіше усамітнюється.

Четвертий роман «Sodome et Gomorrhe» («Содом і Гоморра») – присвячується подіям літа 1899-го – весни 1900 року, коли головний герой приїхав у Бальбек на Пасхальні свята, де дістав цілком новий досвід – дізнався про гомосексуальні стосунки, які називає «*les hommes-femmes*» та «*les intermittences du coeur*» – «сердечні перебої».

П'ятий роман «La prisonnière» («Полонянка») – це розповідь про спільне життя Марселя й Альбертини в його паризькій квартирі 1901 року, де Альбертина почуває себе полонянкою Марселя, а він сумнівається в її щирості та хоче розірвати ці стосунки.

У шостому романі «Albertine disparue (ou «La fugitive»)» («Альбертина зникає») описуються трагічна смерть Альбертини, пов'язані з цим переживання оповідача, а також ситуації гомосексуальних стосунків, які знову розчарували Марселя.

Завершальний (сьомий) роман «Le temps retrouvé» («Віднайдений час») є відповіддю на всі запитання, підсумком шляху. Описано Париж у повоєнний і післявоєнний часи 1914–1919 років, що уподібнюється Помпеї в багатьох сенсах. Реальний світ остаточно знецінюється в очах Марселя, а його відлюдництво, набутий під час нього досвід творення іншого, ідеального світу набуває більшої ваги. Ідеальне місце в

реальності неможливе. Здатність уяви й мрії творити ідеальний час і простір сприймається як головна здатність людини в її протистоянні плинності, смертності й недосконалості реального світу.

Потрібно відмітити, що довго романи Марселя Пруста не сприймалися як шедевр, вважались задовгими і нецікавими, мали складний синтаксис. Однак, на даний час його романи є одними із найкоментованіших творів світової літератури.

Запитання і завдання

Простежте основні події в біографії Марселя Пруста та проаналізуйте їх каузальність в творчості письменника.

Охарактеризуйте творчість Марселя Пруста з позицій приналежності до літературного напрямку та літературного жанру.

Визначте критерії відмінності та спорідненості автобіографічного твору і «суб'єктивної епопеї» Марселя Пруста.

Аргументуйте ідейність епопеї Марселя Пруста «*À la recherche du temps perdu*» («У пошуках утраченого часу»).

Розкрийте авторське трактування «втраченого часу» («*le temps perdu*») та «віднайденого часу» («*le temps retrouvé*»).

Література

Бондарук Л.В. Символ у багаторівневій структурі тексту: Марсель Пруст, Моріс Метерлінк: монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2015. 336 с.

Наливайко Д.С. «Суб'єктивна епопея» Марселя Пруста. *У пошуках утраченого часу* / М. Пруст. Т. 7. Віднайдений час. Київ: Юніверс, 2002. С. 331–351.

Пруст М. Альбертина зникає. *У пошуках утраченого часу*. Твори: в 7 томах: т. 6 / пер. з фр. Анатолія Перепаді. Київ: Золоті ворота, 2013. 254 с.

Пруст М. Віднайдений час. *У пошуках утраченого часу*. Твори: в 7 томах / пер. з фр. Анатолія Перепаді. Київ: Юніверс, 2002. Т. 7. 384 с.

Пруст М. Германтська сторона. *У пошуках утраченого часу*. Твори: в 7 томах / пер. з фр. Анатолія Перепаді. Київ: Золоті ворота, 2013. Т. 3. 475 с.

Пруст М. На Сваннову сторону. *У пошуках утраченого часу*. Твори: в 7 томах / пер. з фр. Анатолія Перепаді. Київ: Юніверс, 1997. Т. 1. 365 с.

Пруст М. Полонянка. *У пошуках утраченого часу*. Твори: в 7 томах / пер. з фр. Анатолія Перепаді. Київ: Золоті ворота, 2012. Т. 5. 333 с.

Пруст М. Содом і Гоморра. *У пошуках утраченого часу*. Твори: в 7 томах / пер. з фр. Анатолія Перепаді. Київ: Золоті ворота, 2012. Т. 4. 440 с.

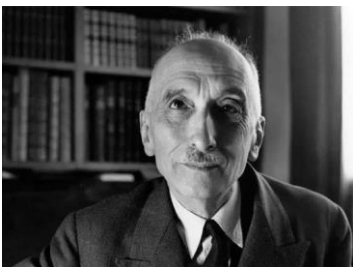
Пруст М. У затінку дівчат-квіток. *У пошуках утраченого часу*. Твори: в 7 томах / пер. з фр. Анатолія Перепаді. Київ: Золоті ворота, 2012. Т. 2. 443 с.

Gros B. De «Swann» au «Temps retrouvé» de Proust. Paris: Hatier, 1981. 80 p.

Tadié J.-Y. Marcel Proust. Paris: Gallimard, 1996. 952 p.

Франсуа Моріак

Польщак А.Л. (Київ)



Творчий доробок **Ф. Моріака** (François Mauriac, 1885 – 1970) – нобелівського лауреата та одного із найяскравіших представників французького «католицького відродження», талановитого прозаїка, публіциста, літературного критика та поета – унікальне явище у французькій літературі. У великому, багатогранному та плідному спадку Ф. Моріака одне з головних місць займає публіцистика («Журнал I», «Журнал II») – письменник мав надзвичайний полемічний талант і вважався «совістю нації», одним із найкращих публіцистів Франції поряд із Ф.-Р. Шатобріаном, В. Гюго, А. Камю, А. Мальро. Ф. Моріак – виняткове явище і в художній прозі. Особливе його ставлення до своїх персонажів – у найкращих працях він створив складного індивідуума, у якому поєдналися і велич, і злиденність (Тереза Дескейру з однойменного роману, Луї з «Гадючника», Жан із «Поцілунку, дарованому для прокаженого»). Оригінальність Ф. Моріака – також у розкритті конфлікту людини із самою собою. Значну роль у змалюванні такого протистояння часто відіграє чуттєвість та, з іншого боку,

пошуки сенсу в житті.

Творчість Ф. Моріака належить до так званого французького «католицького відродження» (цей термін увів Л. Шень, один із письменників-католиків), що стало своєрідною пропозицією-відповіддю на кризу в суспільстві, поряд із позитивізмом та раннім модернізмом. Його представники прагнули створити естетику, яка б орієнтувалася на католицькі духовні та релігійні цінності.

Моріак народився в сім'ї досить заможних буржуа в Бордо. Мати Моріака стала вдовою, коли майбутньому письменнику не було і двох років. Разом із іншими дітьми в родині його виховували у дусі суворої релігійності. Моріак досить рано зрозумів своє покликання і виявив себе як неординарний митець. Він починав як поет (збірки «Молитви», 1909, «Прощання з отроцтвом», 1911), проте особливу славу письменнику принесла його проза, у тому числі художня. Серед найбільш вагомих романів письменника слід відзначити «Поцілунок, дарований прокаженому» (1922), «Праматі» (1923), «Пустеля любові» (1925), «Тереза Дескейру» (1927), «Гадючник» (1932), «Дорога в нікуди» (1939), «Фарисейка» (1941), «Агнець» (1954), «Підліток минулих часів» (1969), а також повість «Мавпочка» (1951).

Моріак пережив дві світові війни, і, хоча не брав активної участі у безпосередніх військових діях, зробив свій внесок, – у Першій світовій війні як санітар, а у другій, – як впливовий журналіст. Моріак прожив довге і плідне життя, став Нобелівським лауреатом, а також членом Французької академії. Помер 1970 року у своєму маєтку поблизу Бордо.

Моріак як письменник «католицького відродження». Творчість Моріака відноситься до течії так званого «католицького відродження», яке є частиною процесу естетизації релігії в літературі. Сутність цього явища полягає на зближенні літератури та релігії, у відкриванні краси в різний спосіб і в різних контекстах у релігії через художні засоби (так, наприклад, Ф. Зелінський пов'язує естетизацію релігії з Одкровенням Бога в красі), і навіть у певній ідеалізації. Ці процеси естетизації релігії відбувалися не лише у Франції, а й в інших країнах і були спричинені реакцією на соціальні та культурні процеси, зокрема, поширення деїзму, а згодом

атеїзму, культу розуму, секуляризацію. Не відкидаючи розуму як одної із важливих влад людини, письменники, які відстоювали важливість християнських засад, протистояли просвітницькому культу розуму, атеїзму енциклопедистів, і, зокрема, Вольтера.

Серед митців французького «католицького відродження» існує принципова згода в царині релігійно-філософських поглядів, у ставленні до питань історії та політики. Для всіх письменників французького «католицького відродження» важливим стало їхнє розуміння християнства (зокрема католицизму) та прагнення впровадження його принципів у життя. Так, наприклад, Ф. Моріак, як і Ж. Бернанос, виховувалися в католицькій релігійній традиції та пронесли свою віру через усе життя. П. Клодель у вісімнадцять років пережив релігійний досвід, коли під час Різдвяної меси виразно почув голос, який звіщав про присутність Бога. У Ф. Моріака й інших католицьких письменників оприявнюється тенденція бачити людство в його боротьбі проти світу, який зазнав падіння. Вияви людської недосконалості та гріха можемо прослідкувати, наприклад, у Ф. Моріака в образі Жана де Мірбея, героя «Фарисейки» та «Агнця». Людську слабкість виявляє наречений Віолени Жак Урі у «Благовісті Марії» П. Клоделя.

До аналізу творів Моріака з позицій сучасного літературознавства варто підійти з допомогою використання поняття концепту. Особливо важливим у творчості митця є концепт кохання-любові. Французькою мовою любов у Моріака позначається передусім словом «amour».

Вияв особливої майстерності Моріака у змалюванні певних граней людських чуттів можемо зауважити у «Поцілунку, дарованому прокаженому». Жана Пелуейра кидає то в один, то в інший бік. Він переживає цілу гамму дуже різних відчуттів і переживань. Так, він спочатку і не сподівається на будь-які вагомі стосунки із жінками. Згодом, прочитавши рядки з Ніцше, до яких додалося заохочення і влаштування його шлюбу з небесно прекрасною Ноемі, Жан намагається відчувати себе хазяїном життя. Далі цей герой переживає муку від того, що дружина не може перебороти в собі фізичну відразу до нього, – і водночас Жан жаліє її, відчуває до неї

співчуття, намагаючись делікатно поводитись. Він намагається йти з життя Ноемі то поїхавши у Париж писати міфічну роботу, то щодня пропадаючи на полюванні, і, нарешті, через хворобу, яку, здається, підхопив із наміром, щоб піти з її земного життя, де вона не може його любити вповні. І все ж, Жан вірить у їх спільне щасливе життя у небесному прийдешньому. Епізоди зі спостереженням за середовищем людей, залежних від тілесних пристрастей, і спробою найняти повію відкривають ще одну грань Жана – допитливість, прагнення пізнати недоступні для себе грані життя та водночас відчуття моральної межі, як і межі, яка продиктована повагою до себе. Ноемі, дівчина, а згодом жінка, досить проста, спочатку кориться волі батьків і священика, не відчуваючи чуттєвої прихильності до Жана. Потім вона намагається перебороти фізичну відразу до потворного «ландського карлика», роблячи спроби, які зазнають поразки. Та, все ж, Ноемі д'Артійай намагається ставитись до свого чоловіка Жана по-людськи, намагаючись навіть саму себе обдурити. У фіналі твору бачимо цю жінку, яка у своїй трохи дивній і ніби недовершеній любові до померлого чоловіка підсвідомо відчуває його людську велич, котра допомагає і їй більше вдивлятися в небо та шукати там допомоги, аніж йти за своїми чуттєвими пристрастями.

У зображенні Моріаком цих, радше фізичних, пристрастей, які вирують навколо кохання, прагнення бути коханим, все ж залишається потенціал, але все ще потенціал до того, щоб кохати. У таких стосунках можна помітити певне тавро приреченості, спричинене людською недосконалістю та зіпсованістю. Про таку приреченість, у якій виражається трагізм Моріака, свідчить назва одного із романів письменника, яка промовисто описує відчуття від життя героїв митця – «Пустеля любові». Цей трагізм можна помітити у долі батька та сина Куррежів у цьому творі, які прагнуть любові для себе і не задумуються про наслідки для навколишніх. Батько, лікар Поль Курреж, має дружину і прагне всіма силами завоювати любов Марії Кросс, не зважаючи на наслідки своїх дій. Він іде за своїми емоціями, також не думаючи, у яку ситуацію поставив би саму Марію у тому разі, якби вона відповіла йому взаємністю. Моріаківські герої часто живуть більше всередині себе, важко зважуючись на якісь рішучі дії,

більше дослухаються до власних відчуттів чи навіть дають пристрастям поглинути їх до тої міри, що вони знаходяться в іншому світі по відношенню до людини, яку, як вони думають, люблять.

Як і для інших моріаківських героїв, для героїв цього твору пристрасть, у тому числі й нерозділена пристрасть, «заважає учасникам драми зрозуміти почуття інших». Пристрасті не об'єднують, а розділяють людей – і «Моріак показує безнадійну самотність людини серед людей, коли кожна людина є відділеною від іншої – і передусім від своїх близьких – стіною нерозуміння». Такий стан також – джерело трагічності в Моріака, оскільки пристрасті є виявом вимог любові передусім природної, яка прагне отримати для себе, задовільнити свої потреби, у той час як прагнення налагодити діалог, знайти справжній контакт із іншою людиною, розділити її радості та смутки, навіть забувши про себе, є виявом вимог любові надприродної.

У світі героїв Моріака – недосконалому світі, де живуть недосконалі люди – майже неможливе щасливе кохання. Внутрішня порожнеча, примітивні уявлення про себе самого й іншу людину, брак щирої уваги до іншого, властива деяким персонажам його творів, або з часом набута душевна криза, що її переживають герої, є одночасно й причиною, й ознакою недосконалості світу та людини.

Письменник зображує або відсутність будь-яких глибоких почуттів, поверховість людини (як от у творах «Галігай» в образах Ніколя й Марії, чи Марії, дочки Терези Дескейру в «Кінці ночі»), або ж, навпаки, – почуття є глибокими, складними й суперечливими (як, наприклад, у романах «Гадючник» – між Луї й Ізою – та «Фарисейка» – між Жаном і Мішеллю). Це зображення в будь-якому разі є по-своєму драматичним, а часом і трагічним.

Втім, так чи інакше, для Моріака кохання є загадкою, у тому числі й пристрасть кохання, заснована передусім на відчуттях. Для Моріака загадковість пристрасті кохання спричинене тим, що воно є місцем, де зустрічаються природне та надприродне, а їх вимоги не знаходять свого вирішення. Саме у цьому можна побачити вияв трагічності у творах Моріака. Прикладом може бути Фернан Казнав («Праматір»).

Цей герой відчуває неможливість знайти раціональне пояснення своїх відчуттів після смерті своєї дружини Матильди, розуміє, що це щось більше, аніж бунт проти материного авторитету, хоч і не може розпізнати свої глибокі прагнення.

Кохання стає ніби лакмусовим папірцем для душі людини – наскільки вона вміє панувати над собою та своїми інстинктами, підкорювати нейтральну емоційність і назагал добру сексуальність. Герої Моріака здатні кохати настільки, наскільки вони взагалі є рішучими, вольовими, здатними любити ближніх, рідних – братів, сестер, матерів, батьків...

Рятівну силу кохання, хоч і зраненого, і спаплюженого зрадами з боку Луї, можна відчути й у «Гадючнику». Кохання його дружини Ізи, яка часом виявляє себе обмеженою та слабкою, все ж проростає безкорисливістю та вірою, даючи світло навіть після смерті самої Ізи для Луї в тому, щоб побачити нові обрії життя.

Із втіленням концепту любові у художній прозі Моріака вплітається специфічний для письменника мотив розпізнання покликання, що проявляється в «Фарисейці», «Агнці», «Крові та плоті». Часом певною перешкодою чи випробуванням для закоханих є це розпізнання власного покликання. Так, у «Фарисейці» Бріжіт Піан, яка має вплив на долю наглядача в коледжі Леонса Пюїбаро й учительки Октавії, і яка звикла розпоряджатися чужими долями, вважає, що покликання Леонса, – у чернечому житті. Вона відраджує як його, так і Октавію, його кохану та одночасно активну помічницю Бріжіт у благодійних справах, від їхнього шлюбу. Пану Пюїбаро, який не звик до крутих поворотів у житті, важко прийняти остаточне рішення стосовно свого покликання. У вирішенні його долі в різний спосіб беруть активну участь ці дві жінки – Бріжіт та Октавія. Як виявляється, Октавія має на нього більший вплив, аніж Бріжіт, і використовує цей вплив, втім, залишаючи право вибору за коханим. Вона прагне допомогти йому в розпізнанні, наполягаючи на тому, щоб він сам брав на себе відповідальність за свій вибір. Леонс підпадає під вплив чарівливості Октавії Тронш, яка, однак, полягає не стільки в зовнішній привабливості, скільки в «духовній красі», яка з часом викликає в п. Пюїбаро захоплення, ніжність і повагу. Вона не

тільки доброзичлива та старанна, навіть попри обмеженість фізичних сил, а й здатна та має сміливість аналізувати обставини, свої почуття, мати власну думку та обстоювати її навіть перед людьми, які можуть мати негативний вплив на її долю. Так, у своєму листі до Леонса, заохочуючи його до самостійного прийняття рішення, Октавія відзначає, у тому числі натякаючи й на Бріжіт Піан, що навіть особа, яка незмірно перевищує нас своїми чеснотами, висотою духа, досвідченістю, не може надолужити наше знання божественної волі, яке є плодом чесноти самовідречення.

Продовження мотиву гармонізування покликання та відкритості кохання – у «Агнці», написаному хронологічно пізніше. Покликання головного героя Ксав'є до того, щоб рятувати душі людей, у якийсь момент залишається непохитним перед чарами людського кохання, яке він починає відчувати до чарівної дівчини Домінік.

Назагал, ведучи мову у своїх творах про стосунки двох статей і спостерігаючи реальне життя, Моріак багато в чому схиляється до думки Ніцше. У розумінні німецького філософа під коханням розуміють війну, яка має своєю основою смертельну ненависть між статями. Моріак також вважає основним принципом, який лежить в основі стосунків між статями ненависть, а не кохання. Цей мотив стосунків двох статей можна було б назвати «темою Кармен», яка «проникає в найбільш приховані куточки нашого серця, оскільки вона брутално розриває покривало тої нестерпної правди, яку, втім, знає кожний, але яку необхідно тримати в секреті, якщо хтось хоче витримати життя». Люди часто плутають ці два почуття – кохання й ненависті, і причина цього в тому, що ці почуття – ненависті та кохання на найнижчій його сходинці, яким є пристрасть – великою мірою подібні. Так, у назагал доброго Жана Пелуейра трапляються миті, коли він бажає майже із жорстокістю, завдати болю Ноемі, до якої він ставиться зазвичай ніжно. Причина цьому є подібною до тої, чому, наприклад, Дон Жуан є таким безжальним у домаганні жінок, – його любов знаходиться на найнижчому ступені кохання – пристрасті, а пристрасть не знає жалю.

Щоб передати свої відчуття та ідеї, які стосуються кохання, Моріак використовує ряд художніх засобів. Один із найбільш

промовистих – образ пустелі. Письменник вживає його, щоб передати стан людини, котра шукає любові лише в людських створіннях. Пустелею кохання йдуть молодший і старший Куррежи. Лікар страждає від кохання до Марії Кросс багато років. Поль – одружений чоловік, який, здається, все життя страждає від байдужості жінок. Особливою причиною страждань стала для нього Марія, яка спочатку бачить у ньому лише добрі наміри, піднесену душу, високі моральні чесноти та зовсім не помічає в ньому чоловіка.

Концепт любові в художній прозі Моріака містить у собі широкий спектр значень. Пристрасть великою мірою домінує та є об'єктом зображення у «Вогненному потоці», «Долях», певною мірою «Патриціанській тозі», «Пустелі любові», «Плоті і крові». Однак, навіть у цих творах, де вирують пристрасті, більшою чи меншою мірою завжди, ця пристрастність уступає у конфлікт із моральним кодексом, який базується на основі християнських релігійних переконань, які мають самі герої (наприклад, Клод Фавро у «Плоті і крові») чи їх близькі (Люсіль де Війєрон у «Вогненному потоці»; Бертран Ларуссель для Марії Кросс у «Пустелі любові»). Нові грані людської чуттєвості виявляються через звірвання того, що герой відчуває, із не стільки зовнішніми приписами моральності, базованими на християнських догматах, скільки на тому, щоб дослуховуватись до голосу сумління, яке, проте, цими переконаннями великою мірою формується через вплив інших людей чи засад, які існують у певних осередках суспільства і мають на героїв вплив. Моріак майстерно передає ці відтінки чуттєвості через змалювання гамми дуже різних відчуттів і переживань своїх героїв. Прикладом може бути душевне боріння, пов'язане із чуттєвістю в «Поцілунку, дарованому прокаженому» Жана Пелуейра та Ноемі д'Артіай, Клода Фавро в «Плоті і крові», які ускладнюються прагненням героїв не відступити від своїх переконань і віри.

У своїх творах Моріак передає дивну та непередбачувану природу людського кохання, як такого, «що водночас вимагає й зусиль душі й волі, і містить у собі почуттєву природу, яку неможливо нав'язати чи передбачити». У творах Моріака ми знаходимо розуміння кохання не лише як «пристрасті», а і як «складного морального кодексу», який може призвести до

пошуків віри та розуміння сенсу буття. Кохання, як його трактує письменник, свідчить у цілому про драматизм його світовідчуття, нерідко обарвлений і трагізмом, який спричинюється недосконалістю людини, неможливістю, а часто і небажанням, проникнути у світ іншої людини (Раймон і Поль Куррежи із «Пустелі любові», частково Луї та його дружина Іза із «Гадючника» тощо). Нормальному людському кохання постійно загрожує людська недосконалість, звіриний інстинкт, який герої Моріака помічають за собою та іншими.

Іншою складовою концепту любові у художній прозі Моріака є «стремління людини до самореалізації, завершення того, чого можна досягти в єднанні душі зі своїм Творцем». Людська любов, кохання не може триматися лише на відчуттях, хоча вона, безперечно, живиться ними. Втім, попри важливість божественної складової в людському коханні й любові назагал, Моріака в якості романіста цікавить дослідження людської любові до людини. Саме в аспекті цього ставлення бачимо вияв трагізму у втіленні концепту любові Моріаком. Недосконалість людини призводить до того, що вона часто у пристрасті поринає у свій власний закритий світ і не здатна почути іншу людину. Трагічність у художній прозі Моріака також часто пов'язана із тим, що герої не здатні любити живих людей поруч із ними, натомість створюють собі міражі, намагаються любити тих, хто вже пішов із життя – запізніла відповідь на любов Жаннети Алена у «Старосвітському хлопчині», любов у «Праматері» Фернана Казнава до вже померлих дружини Матильди та згодом матері Філісіте.

Попри певний трагізм, спричинений наявністю у творах вимог любові природної і надприродної, які не знаходять свого задоволення, у ставленні Моріака до світу немає крайнього песимізму, відчуття абсолютної безвиході або відчаю, оскільки погляд письменника на життя визначається християнським моральним кодексом.

Висновки. Особливістю творчості Ф. Моріака є те, як майстерно митець показує нові грані світу людської чуттєвості, які вступають у прямий конфлікт із релігійними переконаннями людини.

Місце письменника у добі, його значення. Моріак як один із яскравих представників «католицького відродження»

сприяв поверненню до погляду на літературу як на мистецтво, яке допомагає людині у самоусвідомленні, самоаналізі та відповідальності за свої дії, слова і думки. Він створює образи своїх героїв як психологічно складних і вільних у своєму виборі.

Запитання і завдання

З'ясуйте значення творчості Ф. Моріака у контексті світової літератури.

Розкажіть про особливості літератури «католицького відродження».

На чому полягає естетизація релігії в літературі?

У чому полягають особливості героїв Ф. Моріака?

У чому полягає майстерність Моріака у змалюванні людських почуттів?

Чим спричинена для Моріака загадковість пристрасі кохання?

Проаналізуйте концепт любові в творчості Ф. Моріака.

Література

Андрусенко А.В. Творчество Франсуа Мориака и французская католическая литература XIX–XX вв.: дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук: 10.01.05 (часть автореферата) [електронний ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/tvorchestvo-fransua-moriaka-i-frantsuzskaya-katolicheskaya-literatura-khikh-khkh-vv> (дата звернення: 11.01.2018).

Зелинский Ф. Древнегреческая религия. Религия эллинизма. Москва: Юрайт, 2017. 320 с.

Bracher N. Through the Past Darkly. History and Memory in François Mauriac's Bloc-notes. Washington, D.C.: CUA Press, 2004. 240 p.

Calvet, J. Le Renouveau Catholique dans la litterature contemporaine. Paris: F. Lanore, 1927.

Canérot M.-F. Quand la foi devient roman. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. 1993. №. 45. P. 85–104.

Moloney M. François Mauriac: a Critical Study. Denver: A. Swallow, 1958. 206 p.

Pell E. Francois Mauriac: In Search of the Infinite. New York: Philosophical Library, 1947. 93 p.

Жан-Поль Сартр
Криворучко С. К. (Харків)



Сартр Жан Поль (1905-1980) – лауреат Нобелівської премії 1964 р. за книгу «Слова». Письменник відмовився від Нобелівської премії, оскільки хотів бути вільним від будь-яких соціальних стандартів. Письменник народився в Парижі у родині офіцера військово-морських сил Франції, який помер, коли сину було трохи більше року. Мати з дитиною перїхала до батьків у Медоне. Ж.-П. Сартр учився в ліцеї Ла-Рошель, після чого закінчив Еколь Нормаль, де захистив дисертацію по філософії. Упродовж 1929-1944 рр. викладав філософію в різних ліцеях Франції, 1934 р. пройшов фахове стажування у Берліні при Французькому університеті. Великий вплив мала на нього Сімона де Бовуар, із якою вони заключили «любовну угоду» ще в студентські роки, яка була для нього творчою наставницею. Ж.-П. Сартр призвали до військової служби, під час якої він потрапив у полон.

Із Сімоною де Бовуар Ж.-П. Сартр познайомився 1929 р. – вони разом навчалися в Сорбонні на філософському факультеті. Їх об'єднували нонконформістське ставлення до життя, спільні погляди, гострота розуму, прагнення до інтелектуального розвитку та самореалізації, бажання писати, зосередження на філософському настрої, вміння вловлювати новітні провідні тенденції часу. Ж.-П. Сартр запропонував С. де Бовуар не традиційний загальноприйнятий шлюб, а «маніфест кохання», який передбачав бути завжди разом, але при цьому залишатися вільними в сексуальних стосунках. (Наприкінці XX ст. в соціальному контексті західної культури виникло психологічне поняття «відкритого шлюбу». «Відкритий шлюб» має статус законного, при цьому чоловік і дружина мають спільне житло, майно, дітей, статеві стосунки, але дозволяють одне одному мати інших коханців. При цьому є суворі правила, яких слід притримуватися: 1) «сторонніх» сексуальних партнерів не дозволяється приводити на спільну територію, 2) діти позбавлені інформації щодо статевого життя батьків).

Вона спробувала вдосконалити пропозицію Ж.-П. Сартра, запропонувавши йому обов'язкову умову: бути щирими у творчості, висловлюванні власних поглядів, відвертості щодо стосунків з іншими. Отже, відвертість та щирість, силу слова С. де Бовуар уважала міцнішою для стосунків, ніж законний шлюб. Ж.-П. Сартр погодився бути щирим, але виконати цього не зумів. М. Армалінський у статті «Філософ у Бовуарі» наводить діалог: «...Сартра запитав приятель, як він може підтримувати стосунки зі стількома жінками, одночасно, коли вони такі ревниві: – Я брешу їм, – прояснив Сартр. – Це простіше і більш шляхетно. – Ви брешете їм усім?... – Так, усім. – Навіть Бовуар? – Особливо Бовуар» .

Б. Ламблен у книзі з інтертекстуальною назвою «Мемуари дівчини, яку збили з пантелику» (С. де Бовуар «Мемуари гарно вихованої дівчини»), пояснює принципи стосунків Ж.-П. Сартра та С. де Бовуар: «... ніяких шлюбних уз – це головне, ніяких дітей – вони надто обтяжливі. Кожен живе сам по собі, заводять романи, заводять зв'язок із ким захоче, єдина обіцянка – нічого одне від одного не приховувати і ніколи одне одному не брехати... повна свобода та відкритість... Вони хотіли мандрувати, зустрічатися з різними людьми, учитися, мати можливість розкритися повною мірою, досягти відомості та сказати нове слово майбутнім поколінням» .

Більшість біографів пояснюють стосунки в парі із загальноприйнятої позиції, де шлюб і моногамія є ідеалом, до якого слід прагнути. Так, М. Армалінський інтерпретує творчість Ж.-П. Сартра як своєрідний засіб Дон-Жуана, за допомогою якого можна привернути увагу жінок та спокусити їх. Слід зауважити, що жінка, яку можуть спокусити літературні екзерсиси письменника, має бути інтелектуалкою. Б. Ламблен також пояснює ситуацію, як штучно створену чоловічиною для власної користі: «... їхня домовленість... була вивертом, яку придумав Сартр, для задоволення своїх донжуанських схильностей, а Сімоні... нічого не залишалось, як це прийняти». Перед цим Б. Ламлен вказує, що письменники були абсолютно позбавлені батьківського інстинкту: «... яку глибоку, навіть фізіологічну огиду викликає в обох одна лише думка про дитину». Таким чином, у судженнях Б. Ламблена простежуються протиріччя, на які вона не звертає уваги.

Незаважаючи на те, що Б. Ламблен підкреслює, як С. де Бовуар не хотіла мати дітей, займатися господарством, дослідниця все ж вважає, що Сімона підкорилася волі Сартра, а якби він захотів, вийшла б за нього заміж. На противагу цьому твердженню можна навести приклад стосунків С. де Бовуар із Н. Олґреном, який хотів одружитися з Сімоною, але вона декілька разів йому відмовила, пропонуючи вільні стосунки. М. Армалінський робить висновки на основі вульгарного тлумачення концепції про сублімацію З. Фрейда з позиції більшості, спільноти або моралі, але не помічає, що стосунки С. де Бовуар і Ж.-П. Сартра мають «інше» – формотворче коріння.

1945 р. разом із М. Мерло-Понті та С. де Бовуар Ж.-П. Сартр заснував літературно-політичний журнал «*Les Temps Modernes*» («Сучасні часи»), 1953 р. був обраний членом Світової ради миру. Письменник виступав проти колонізації Алжиру та підтримував ідеї незалежності алжирського народу від Франції, яку звинувачував у жорстокості та насильстві. У 50-ті рр. французькі націоналісти через це двічі улаштовували вибухи в його квартирі в Парижі, п'ять разів захоплювали офіс редакції газети.

Активна політична позиція Ж.-П. Сартра і С. де Бовуар, що зовні підтримувала і скрізь супроводжувала його, дратувала А. Камю – це викликало глибокі розбіжності між ними. А. Камю був аполітичним, прагнув «золотої середини». Поєднувала А. Камю, С. де Бовуар і Ж.-П. Сартра їхня інтелектуальність у сенсі «меншинності» або маргінальності: «Спільним у нас із вами є те, що для нас головне – це індивіди. Ми обираємо конкретне перед абстрактним, людей на противагу доктринам і дружбу ставимо вище політики». Як письменник-естет А. Камю велике значення приділяв словам. Наприкінці 40-х рр. між А. Камю і Ж.-П. Сартром виникає світоглядний конфлікт, приводом для якого стала суперечка через статтю М. Мерло-Понті «Йог і пролетаріат». А. Камю звинуватив М. Мерло-Понті, що він виправдовує московські процеси, а опозиційність прирівнює до зрадництва. Коли М. Мерло-Понті спробував заперечити, то Ж.-П. Сартр його підтримав – реакція А. Камю була бурхливою, він розхвилювався і пішов, хряснувши дверима, Ж.-П. Сартр і Бост

побігли за ним, благаючи повернутись, але той відмовився. А. Камю і Ж.-П. Сартр не розмовляли після цього до березня 1947 року.

Примирення А. Камю і Ж.-П. Сартра відбулося завдяки старанням їхньої спільної подруги, але, попри це, А. Камю вийшов із редколегії газети «Комба», що свідчило про завершення певного періоду.

Л. Андрєєв вважає, що події Другої світової війни сформували активну позицію в діях письменника: «Сартр після війни – видатний суспільний діяч, публіцист, що весь час ув'язується в битви, відгукується на різні вияви несправедливості, відважно бореться проти фашизму, націоналізму, колоніалізму, проти всіх перевтілень тоталітаризму, від деголізму до сталінізму». Щоб трохи знизити високопарність цього висловлювання, доречно навести ще раз цитату з роману С. де Бовуар «Трансатлантичне кохання»: «Під кінець вечора фашисти дуже голосно вигукнули якусь гидоту на адресу євреїв, один із комуністів спитав: «Чим вам не догодили євреї?» А декілька екзистенціалістів підійшли до комуністів і запропонували укласти тимчасовий союз, щоб набити фашистам морду. Але комуністи відмовилися й замість цього затіяли нервову суперечку із екзистенціалістами, при чому кожен розмахував своїм прапором дуже агресивно. Потім комуністи встали й пішли – на велике обурення екзистенціалістів. Один із наших не витримав, підійшов до фашиста і спеціально наступив йому на ногу. Фашист закричав «Ви мені віддалили ногу!» – і вони заповзялися одне одного поносити. Тут уже всі, перегрупувавшись, розділилися на два клани (не враховуючи трьох-чотирьох п'яних, що лежали в несвідомому стані у червоних кріслах) і подалися на вулицю битися. Жінки залишилися їх чекати і сиділи позіхаючи, тому що була вже четверта година ранку. Нарешті чоловіки повернулися, і з'ясувалося, що бійка не відбулася. Стверджують, що в цьому вишуканому закладі таке відбувається майже не щовечора».

Після Другої світової війни Ж.-П. Сартр відійшов від протиставлення особистості та суспільства, індивідуалізм та спільність він уявляв тепер міцно поєднаними. Письменник відчув власну залежність від історії, у якій немає ані вічності,

ані абсолюту, а є лише універсальність, що втілюється в людях – суспільстві.

Ж.-П. Сартр вважав літературу настільки важливою, що поєднував її місію із долею людства. На відміну від А. Камю, на чию долю випав за життя успіх, Ж.-П. Сартр мав велику славу: його постать викликала інтерес усього світу. Факт слави за життя допоміг йому зрозуміти, що його творчість не збережеться як феномен літературного мистецтва. Примирення з цим відкриттям-катастрофою було можливе лише завдяки гордості письменника. Ось чому література для нього втратила свою вагомість, і з часом більше уваги він став приділяти політиці. Отже, слава за життя є своєрідним провісником неможливості безсмертя.

«У листопаді Сартр став шукати добровольця, який написав би статтю про «Бунтівну людину» Камю. Через почуття дружби він не хотів, щоб про це есе говорили погано; однак у нас ніхто нічого доброго про нього не думав. Ми задавалися питанням, як вийти із цього становища». Погодився написати статтю Ф. Жансон, і, на прохання Ж.-П. Сартра, пом'якшив надто різкі висловлювання. А. Камю, у відповідь, зігнував Ф. Жансона і звернувся в листі до Ж.-П. Сартра, що був написаний в офіційній манері. Відповідь на лист Ж.-П. Сартр надрукував у тому ж номері, після чого стосунки між двома письменниками припинилися остаточно. На взаєминах С. де Бовуар і А. Камю це не позначилося.

Ментально Ж.-П. Сартр розподіляв погляди інтелектуалів колонізованих країн: виступав проти придушення повстання в Угорщині 1959 р., проти агресії СРСР у Чехословаччині, проти знищення інакомислення в СРСР, підтримував настрої в Кубі, яка після виходу із Іспанської імперії на поч. XX ст. намагалася вийти із-під впливу економічної залежності США у 2 пол. XX ст. Ж.-П. Сартр підтримував кубинську революцію 1959 р., в результаті чого написав цикл статей «Ураган на цукор». Ці його настрої тривали до 1971 р., доки за критику соціального ладу та режиму Кастро кубинського поета Герберта Паділья помістили за ґрати.

Поняття «ангажована література» було введено в ужиток Ж.-П. Сартром у маніфесті, коли він звинувачував комуністів, які зводили літературу до рівня пропаганди. Висловлювання

письменника були зрозумілі лише обраним читачам, оскільки, на відміну від С. де Бовуар, широкої публіки він не мав. Автор засуджував кровопролиття і війни, коли намагався розробляти практичний екзистенціалізм, синтезуючи різні точки зору. Він констатував, що американці окупували Францію, попереджав про загрозу російської окупації. Письменник відмовився від ордену Почесного легіону, яким його хотіли нагородити. Оточення не розуміло його, конфлікти з ним відображалися в постійних звинуваченнях, що письменник погано впливає на суспільство.

Суперечливість і половинчастість характеру Ж.-П. Сартра позначається й на його першій подорожі в СРСР, яку можна інтерпретувати як початок переходу до ангажованості. С. де Бовуар із іронічними нотками передає сенс цього візиту: «... його там не щадили. Чотири години прогулянок в автомобілі містом, відвідування пам'ятників, година відпочинку, чотири години а Палаці культури... а ввечері – балет... найважчими були... свята та пиятики». Після цієї «культурної програми» Сартр потрапив до лікарні із гіпертонічним кризом. Саме цей епізод його життя став відправною точкою для С. де Бовуар, яка перевела екзистенційне осмислення сенсу існування і власного буття із філософії в реалії повсякдення. Письменниця відчула й усвідомила, що її найближча людина носить у собі смерть, конкретику якої не можна запобігти. Вона зазначає, що саме в цей період смерть наздогнала її не як метафізичний скандал, не як оболонка темряви, а як фізична риса артерій, сокровенна присутність, що спотворює смак, запах, світло, плани.

Фізична втома й напруження Ж.-П. Сартра потребували від нього величезних зусиль для письменництва. Саме фізичний біль позбавив сенсу процес творчості для нього, і він зосередився на політиці. Письменник в інтерв'ю та виступах засуджував агресію та викривав злочини Радянського Союзу, що постав у світі імперіалістичною державою, яка пригнічує інші країни. Окрім цього, він виступав проти тероризму Франції, яка впроваджує власні правила на Алжирських територіях, на що не має моральних прав. Але згодом Ж.-П. Сартр зробився байдужим до політики, почав уживати снодійне, яке його заспокоювало і примирювало з колишніми

екзистенційними проблемами відчуття: «Я не відчуваю печалі, я сплю. Мертвецький спокій» .

Потрохи письменник повертається до творчості, але без колишнього настрою писати «вимисел», і зіштовхується із філософською проблемою насильства свідомості, яку відкриває для себе як індивідуальну, з одного боку, і розповсюджену, з іншого.

У 60-ті рр. Ж.-П. Сартр виступав проти війни у В'єтнамі, був учасником Трибуналу Рассела, на якому розслідувались злочини військових у В'єтнамі, виступав проти геноциду в Алжирі. Письменник брав участь у французьких студентських повстаннях 1968 р. Настрої Ж.-П. Сартра завжди були опозиційними по відношенню до офіційних державних деректив Франції. Одного разу внаслідок цих протестів його затримала поліція, однак, за наказом Ш. де Голля («У Франції Вольтерів не саджають»), письменника відпустили.

За іронією долі в окупованій Чехословаччині твори Ж.-П. Сартра були заборонені, тоді як книги А. Камю красувалися у вітринах книгарень. У 60-ті рр. Ж.-П. Сартр підтримував ідею подальшого антиколоніального розвитку Франції, звільнення Алжиру та відкриття кордонів, за що піддавався критиці й нападкам сучасників. Письменник був «іншим» французом для всього світу. Коли С. де Бовуар мандрувала із Ланзманном по Алжиру і туніський докер прочитав на машині ім'я Ж.-П. Сартра, то захоплено зауважив: «Машина Жана-Поля Сартра!... Скажіть йому спасибі від нашого імені!» – Я позаздрила Сартру: він зумів викликати дружні усмішки в людей, яких Франція прирекла на ненависть».

За життя Ж.-П. Сартр мав шалену скандальну популярність. У жовтій пресі навіть з'являлися статті про його смерть: начебто письменник загинув в автомобільній катастрофі поблизу Белена. Журналісти подзвонили його матері, сказати, що її син помер у Бразилії. Майже неприємно, жінка відкрила двері кабінету Ж.-П. Сартра для того, щоб переконатися, що її син працює вдома. Письменника нагородили італійською премією «Омонія», яку він отримав у Мілані за боротьбу проти Алжирської війни. Ж.-П. Сартр підтримував і поділяв погляди алжирців, які намагалися

здобути свободу власної країни, але, попри це, залишався французом, хоча й «іншим». Письменника намагалися вбити: біля дверей його квартири заклали вибухівку, у результаті чого рознесло дві квартири на шостому, і декілька кімнат на сьомому, а оселя Ж.-П. Сартра майже не постраждала. Дії співвітчизників були реакцією на мітинг, що присвячувався захисту алжирців, який він проводив у Римі.

Письменник відмовився від ордена Почесного легіону та Нобелівської премії з літератури, яка була йому призначена за книгу «Слова». Ж.-П. Сартр уживав корідран, який викликав глухоту. 18 травня 1971 р. у нього відбувся гіпертонічний удар, у результаті чого права рука була частково паралізованою. 1973 р. був другий удар, після якого письменник осліп.

Досить незвичайно поводив себе Ж.-П. Сартр у приватному житті. Він був проти шлюбу, сповідував полігамність, говорив, що стосунки з жінками мають бути вільними. Всі жінки Ж.-П. Сартра біли у нього на утриманні, так сформувалась велика родина (гарем). Вони всі знали про існування одне одної та одного. Письменник був організованим, у блокноті він відмічав не лише робочі справи, а й зустрічі з коханками, кожній із них відводився певний час у певний день тижня, вони йшли по зафіксованій черзі, що помічалось у записнику, щоб нікого ні з ким не переплутати. Також він вживав алкоголь і наркотики, і, навіть, мав від цього залежність. Траплялись випадки, які навіть були небезпечними для його життя, що пов'язані із передозуванням його або його подружок.

Союз С. де Бовуар із Ж.-П. Сартром був «першою спробою пера», який дав можливість для подальшого пошуку взаємин чоловіка й жінки. У романі «Сила обставин» С. де Бовуар намагається пояснити читачу, що її спілкування з Ж.-П. Сартром формувалось через спільність професії та дружбу, інтерес до інтелектуального розвитку й самореалізації «іншого». У романі «Трансатлантичне кохання» письменниця стверджує, що з Ж.-П. Сартром, через те, що він був байдужим до сексу (Б. Ламлен так само зауважує, що він був поганим коханцем), вони не були коханцями упродовж усього життя (їхні сексуальні стосунки тривали лише перші вісім-десять років). До речі, А. Жід так само намагався збудувати ідеальний

шлюб, позбавлений сексуальних стосунків, із Мадлен Рондо. Таким чином, вся «еротична» доктрина М. Армалінського – «...художня література це документальна, але завуальована та прикрашена сексуальна сповідь письменника» – терпить поразку у випадку з Ж.-П. Сартром.

Письменника, за різними свідченнями, більше приваблювало філософствування, письменництво, і саме через це було багато жінок. Ставлення Ж.-П. Сартра до жіноцтва нагадувало мусульманську культуру з інститутом гарему, оскільки всіх коханок він матеріально утримував упродовж життя та зустрічався з ними за певним розкладом, що було своєрідним кредо або стилем життя письменника, провідне місце в якому належало роботі. С. де Бовуар залишалася поряд із Ж.-П. Сартром упродовж усього життя, тому що її приваблював інтелект філософа. А жив він разом зі своєю матір'ю: «Ми знов зустрілися з ним у квартирі на майдані Сен-Жермен-де-Пре, де Сартр жив зі своєю матір'ю».

15 квітня 1980 р. Ж.-П. Сартр помер/ Смерть письменника стала соціальною подією для інтелектуалів Франції, на похоронах його прийшли проводити дбизько 50 тисяч співвітчизників. Це доводить не лише його популярність за часів життя, а й народну любов до нього.

«Нудота» (1938). У романі «Нудота» автор підводить до проблеми буття особистості. Головний герой Антуан Рокантен – звичайна людина, яка занурена в повсякдення. Героя робить унікальним його відчуття нудоти, яке переводить свідомість Антуана на вищий рівень – він починає відчувати надто витончено через фізіологічний стан, який відкриває для нього речі в іншому світлі. У звичайних побутових предметах герой пізнає світ. На відміну від М. Пруста, який через річ спогадом викликав минуле, Ж.-П. Сартр конкретизацію предметів переводить в абстракцію, яка розповсюджується в площині теперішнього, та демонструє героєві зіткнення мікрокосму з макрокосмом. Так, образи інших персонажів, вулиця, стіл, кружка, тютюн підводять Антуана до відкриття світу, який існує поза межами його особистості. Осмислення матеріального існування речей є важким тягарем для героя, адже довкілля формує почуття страху, яке призводить до нудоти. Для того,

щоб краще передати форму свідомості героя, автор використовує форму щоденника.

Притчевість виявляється у художньому образі нудоти. Нудота формується тоді, коли Антуан виокремлює себе від світу речей, оскільки він не знаходить сенсу в існуванні, що призводить до абсурду буття. Отже, абсурд ґрунтується на протиставленні свідомості та світу речей. Свідомість – це свобода, вільний вибір, самотність. Антуан залишається самотнім: залишає кохану, припиняє займатися історією, знищує всі зв'язки. Письменник демонструє особистісні стосунки, у яких зображується відчуження, а на інтуїтивних рівнях простежується волюнтаристська спрямованість, коли герої намагаються підкорити собі інших.

«Шляхи свободи» (1938). Коли Ж.-П. Сартр позбавився ілюзії «увійти в історію», він утворив для себе мораль «справжності»: з точки зору свободи будь-які ситуації можна виправити, якщо миритися з ними заради якогось задуму, вищого сенсу. «Зрілий вік» – перший том – передає атмосферу важкого людського існування, де життю звичайних героїв, через психологічні нюанси світосприйняття, надається екзистенціалістський сенс. Повсякденність передається в суперечливих почуттях кохання і ненависті, коли герої намагаються проаналізувати обставини роману, себе, інших персонажів. Діалоги твору нагадують з'ясування стосунків, де кожний персонаж демонструє унікальність, глибину, небезпечність власної особистості.

Героя роману – Матьє Деларю – викладача філософії в ліцеї (цю обставину слід означити як біографему) письменник наділяє відчуттям нудоти (ця ж риса притаманна герою «Нудоти» Антуану Рокантену). Матьє сприймає реальність як обмеження власної свободи, і коли дійсність надто близько підступає, його нудить. Психологічний внутрішній конфлікт свободи / несвободи передається через мотив кохання. Коханка Матьє повідомляє, що вона завагітніла, і цю обставину герой інтерпретує як спробу позбавити його свободи. (Пригадуючи висловлювання Б. Ламблен та М. Армалінського щодо ставлення Ж.-П. Сартра до дітей, епізод із майбутньою дитиною також є біографемою). У ситуації майбутнього батьківства Матьє сприймає себе як річ, якій притаманні

матеріальні риси довкілля. Оскільки герой прагне свободи, він, згідно з модерністським світоглядом, що ґрунтується на антиродинних та антидитячих аспектах, відмовляється від батьківства й вирішує знайти гроші на аборт.

Таким чином, свобода Матьє починає залежати від персонажів роману, у яких він просить гроші. Через діалоги автор зображує принизливу ситуацію, у яку поставив себе герой, щоб отримати свободу. Численні відмови поступово знищують філософський сенс поняття свободи, демонструючи абсолютну залежність Матьє від оточення. Задля свободи герой іде на вмотивований злочин – краде гроші в співачки. Наприкінці письменник підводить героя до усвідомлення власної безпорадності, безглуздості, оскільки всі його дії були марними. Коханка відмовилася брати гроші на аборт. Отже, прагнення Матьє до свободи виявилось нездійсненою екзистенціалістською ілюзією, яка позбавлена сенсу.

Історичні соціальні події – початок Другої Світової війни – виступають як своєрідне тло трилогії Ж.-П. Сартра «Шляхи свободи». Коли Матьє розшукує гроші, Ж.-П. Сартр демонструє складність цього заходу через те, що в Іспанії йде війна, і Париж виглядає покинутим містом. Другий том «Відстрочка» виявляє ще більшу соціальну конкретність. Письменник робить тлом тиждень вересня 1938 року, коли передає світосприйняття героїв під психологічним тиском Мюнхенської угоди між Великою Британією і Францією та Німеччиною й Італією. Ж.-П. Сартр вводить у текст реальні історичні постаті, передає справжні події, таким чином, твір вибудовується через використання структурних прийомів хроніки. Екзистенцію героїв письменник зображує як відчуття буття, сенс якого полягає в очікуванні війни та страху від передбачення швидкої смерті. Герої вже не можуть як раніше відсторонитися від дійсності та довкілля, адже історія, яку автор зображує з точними датами, підступила до особистості та примусила її залежати від себе. Свобода виявилася ілюзією, а воля індивіда тепер не має сенсу. Ж.-П. Сартр змальовує, як різні герої реагують на однакові обставини, що тепер пов'язують усіх персонажів твору.

Матьє починає усвідомлювати, що від нього нічого не залежить, оскільки світ, якому він намагався протиставлятися,

значно більший за нього. Цей світ розвивається за власними правилами, і на Матьє взагалі не збирається звертати увагу. Герой входить у конфлікт між власною свободою та відчуттям відчуження, яке підживлюється загальною долею людства. Навіть у такий складний період, як загальний страх очікування, Матьє не єднається зі суспільством, а продовжує йому протиставлятися. Попри інтуїтивну відокремленість та психологічне протиставлення довікілью, у фіналі другого тому Матьє йде на війну, оскільки від нього нічого не залежить.

Ж.-П. Сартр у третьому томі «Смерть у душі» 1949 р. зображує зміни, які відбулися у світогляді Матьє. На історичному тлі подій червня 1940 року – період поразки французької армії – герой відчуває себе носієм колективного неусвідомленого. Він тепер психологічно поєднаний із суспільством. Ж.-П. Сартр зображує французьких офіцерів, що кидають солдат та тікають, а французький народ, якому притаманне національне «революційне» мислення, автор репрезентує як пасивний та аполітичний. Матьє, разом із іншими, сприймає себе як жертву загальної біди. Конкретика війни об'єднала Матьє з абстрактним довікільям та ввела в його свідомість почуття відповідальності. Матьє виходить на інший світоглядний рівень. Він вже не сприймає себе як предмет, а до екзистенціалістського вибору він підходить через відповідальність. Ж.-П. Сартр намагався написати продовження «Смерті в душі», яке мало називатися «Останній шанс», але цього не відбулося.

«Буття та ніщо» (1943). Притчевий пласт Ж.-П. Сартра виявляється у феноменологічному методі, коли зображується людська психологія та міжособова комунікація. Власні філософські погляди письменник висловлює в теоретичній праці з інтертекстуальною назвою «Буття та ніщо» 1943 р. (М. Гайдеггер «Буття і час») та лекції «Екзистенціалізм – це гуманізм». Ж.-П. Сартр протиставляє свідомість особистості буттю. Буття інтерпретується ним як абсурдна, неподілена, нісенітна маса. Свідомість, за письменником, – діра в бутті, «ніщо», жива порожнеча, що наповнена свободою, творчістю, сенсом. Ось чому свідомість позбавлена будь-якої детермінації та визначеності. У людині поєднуються «ніщо» та буття. Саме це поєднання призводить до внутрішнього конфлікту, оскільки

особистість приречена на протиріччя: з одного боку, вона прагне до повноти буття, з іншого – хоче зберегти свободу і свідомість.

Психологічна глибина цього протиріччя формує в індивіді пристрасть. Саме через пристрасть Ж.-П. Сартр вводить поняття екзистенції, що передбачає певний спосіб буття людини зі свідомістю, який дозволяє повсякчасно виходити за власні межі та знищувати застиглий внутрішній або зовнішній результат. Отже, позиція знищення виявляється сакральною в пошуках Ж.-П. Сартра. Сенс життя – весь час перебувати в динаміці, навіть загальнознайоме має постійно змінюватись.

За Ж.-П. Сартром, людина має бути абсолютно вільна: від минулого, від інших, від світу, від себе, від матерії, від зобов'язань. (Інтерпретацією абсолютної свободи займався у своїй творчості попередник Ж.-П. Сартра – А. Жід, та дійшов висновку, що отримана абсолютна свобода знищує індивіда, ось чому їй вкрай необхідне почуття відповідальності.) Оскільки, вважає Ж.-П. Сартр, людина має бути вільною та самотньою, її вибір відбувається в порожнечі.

Філософ виокремлює «фактичну» іпостась особистості, яка висловлюється певним оточенням, географією, соціумом. Але ця «фактичність» долається свободою, яка не має меж. Так само, як і А. Жід, Ж.-П. Сартр передбачає необхідність почуття відповідальності, але воно спрямовується не на оточення, а на індивіда: на власне «его». За свій вільний вибір людина несе відповідальність лише перед собою. Найголовніше – не втратити себе серед докільля, не зраджувати собі та не звинувачувати інших за власні вчинки.

«Поважна шльондра» (1946). Велику увагу Ж.-П. Сартр приділяв драматургії, оскільки вважав театр соціально детермінованим. У своїх п'єсах він намагався втілити принцип «конкретної універсальності». Його драматургія постає на конкретних, інколи навіть історичних фактах, які демонструються глядачеві крізь призму інтуїтивного відчуття дійових осіб. Характери персонажів розвиваються через психологічний аналіз героїв, які ставлять перед собою питання. Проблематика п'єс формується колом питань про свободу, відповідальність, складність вибору. У п'єсі «Поважна шльондра» Ж.-П. Сартр під впливом мандрівки до США

передає конкретику американського образу життя, що ґрунтується на конформізмі. Цей твір він написав за два дні під впливом справжньої історії, яку прочитав у книзі Познера «Роз'єднані штати». Екзистенція як буття героїні Ліззі зосереджується у її виборі власної професії.

Складність вибору Ліззі демонструється автором через психологічний підтекст реплік, які протиставляються загальноприйнятому «правильному» американському мисленню. Слушно зауважити, що американський письменник Н. Олґрен у своїй творчості так само зображував злодіїв і повій, оскільки вони, на його думку, образом або стилем свого життя утворювали нонконформістську концептосферу на противагу усталеному, матеріально зорієнтованому, американському суспільству.

«Мертві без поховання» (1946). У цій п'єсі екзистенціалістський пошук реалізується через героїв, що прагнуть самопорятунку праведників, який знаходять у власних жертвах. Навколо цієї п'єси розгорнувся скандал, і Ж.-П. Сартра звинуватили в тому, що він розпалює у суспільстві ненависть. Письменник розгорнув дію навколо проблеми тортур, які були «поганим» неприємним спогадом. С. де Бовуар згадує, що «Катування у «Мертвих без поховання» майже повністю проходили за сценою, із-за куліс вони виглядали зовсім не страшно і навіть викликали в нас сміх, тому що мученик Вітольд, завжди голодний у цей час, накидався на сендвіч і жував його в перервах між волюваннями». Гра актора була настільки переконлива, що глядачам у залі ці крики неможливо було виносити. Ця ситуація є прикладом досконалої акторської майстерності, яка породжує невольний енергійний зв'язок між актором / глядачем / автором, що є підтвердженням комунікативності і доводить факт істинності мистецтва. Але Ж.-П. Сартр вважав, якщо твір слугує свободі, він не є песимістичним, адже література формує сприйняття світу через свободу.

«Брудними руками» (1948). Тлом п'єси Ж.-П. Сартра «Брудними руками» 1948 р. постає керівництво пролетарської партії якоїсь європейської країни наприкінці Другої світової війни. Головний герой – Хьодерер – зображується письменником як утілення активної дії через ідеальний

інтелект і сильну волю. Головне для Хьодерера – мета. Оскільки герой розумний, він чітко усвідомлює, що політична справа обов'язково супроводжується моральною нечистоплотністю, а якщо він причетний до політики, то він такий же брудний, як і його колеги. Хьодерер не цікавиться ідеями, не має власних ідеалів. Антагоніст Хьодерера – Гуго, якого Ж.-П. Сартр наділяє інтертекстуальним партійним прізвиськом Раскольніков. За рішенням партії, якій здається, що Хьодерер зраджує інтереси колег, Гуго вимушений його вбити.

Ключовими поняттями, які сформувалися в мисленні Ж.-П. Сартра та відбилися в його художній творчості, екзистенціалістського настрою були: 1) інтуїтивне відчуття і прагнення свободи, 2) можливість робити вільний вибір, 3) нести відповідальність за власні вчинки та наслідки особистого вибору.

Філософська концепція відбилася у питаннях дійових осіб, які ставляться письменником у драматичних творах. Через свою філософічність, «питання» постійно переходять на загальнолюдський аналітичний рівень та спонукають глядача замислитись над власним сенсом життя. Таким чином, письменник розвиває жанровий драматичний концепт як сатиру з ознаками притчі.

Смерть героя п'єси «Брудними руками» Хьодерера свідчить про те, що він надто досконалий для абсурдного світу. Для Хьодерера жива людина набагато цінніша, ніж будь-яка абстрактна ідея. Через смерть героя письменник доводить, що для сучасного світу, який тлумачиться в екзистенціалізмі як абсурд, абстрактна ідея важливіша, ніж жива істота.

«Диявол та добрий Бог» (1951). Притчову структуру через створення символічного образного мислення має п'єса «Диявол та добрий Бог». Ж.-П. Сартр зображує небо як чорну діру. Бог ніяк не впливає на людей. Герої самі займаються своїми справами. У діалогах і монологів персонажів висловлюються розчарування, постійні сумніви, їх приваблює порожнеча неба. Філософський пошук героями сенсу життя письменник зображує на тлі повстання селян у Німеччині XVI ст. Повстання очолює народний обранець Насті, який вважає небо порожнім, тому що на землі є тільки злидні та бідність, а

свободу, на його думку, можна отримати лише ціною крові. Інший персонаж – полководець Гьоц фон Берліхінген – переводить метафізичну незадоволеність в активний страйк, який постає для нього дійсністю.

Гьоц скоює вбивство, щоб допомогти людям. Власна соціальна активність лякає його, він весь час сумнівається і не може визначитися: правильно робить, чи ні. Отже, сенс життя зображується автором як постійні сумніви, які дають можливість для непреривного пошуку й розвитку людини. Публіка не зрозуміла цієї вистави. Ж.-П. Сартру в цей період вже було важко писати. Десята картина п'єси давалася йому із великими зусиллями. Звинувачення Генріха проти Гьоца будувалися на дидактичній риториці, яку впроваджував письменник, та мали виховний підтекст, водночас Гьоц під впливом власної безумної гордині щиро заперечував Добро. П'єса роздратовала християн: Ф. Моріак стверджував, що Ж.-П. Сартр обов'язково повинен вірувати в Бога, якщо він із такою силою на нього накинувся. До того ж, письменника звинувачували в спотворенні текстів XVII ст.

Зміст п'єси споріднений із есе Ж.-П. Сартра про Ж. Жене, оскільки у двох творах виявляються спільні теми: Добро, Зло, відчуження, святість, одержимість. На думку С. де Бовуар, герой Ж.-П. Сартра Гьоц схожий на Ж. Жене: обидва незаконнонароджені – бастарди, що є своєрідним символом половинчастості. Половинчастість притаманна власне Ж.-П. Сартру, який весь час коливався між буржуазним походженням та інтелектуальним вибором. С. де Бовуар вважає, що помилковим є ствердження критиків, начебто Гьоц звертається до Зла, коли вбиває. Убивство є протиставленням моралі та практики, яке в цій п'єсі триває значно довше, ніж у попередніх. Протиставлення моралі та практики символізує перехід автора від анархічної позиції до ангажованої літератури. У своєму щоденнику Ж.-П. Сартр зазначає: «Протиріччя було не в ідеях. Воно було в усій моїй істоті. Свобода, що стала моєю суттю, передбачала свободу всіх. А всі не були вільні. Я не міг скоритися дисципліні всіх, не розчавивши себе. І я не міг бути вільним на самоті».

«Некрасов» (1955). П'єса «Некрасов» містить колоритні й ефектні комічні та сатиричні ситуації, у яких паризький

пройдисвіт Жорж де Валера протиставляється соціальному клану журналістів. Екзистенція Жоржа простежується через повсякдення побутового вибору. Можна припустити, що деякі епізоди цього твору Ж.-П. Сартр запозичив зі «спілкування» С. де Бовуар з журналістами. Як ілюстрацію наведемо ще раз кумедну історію про Гонкурівську премію, що письменниця розповідає Н. Олгрену в листі від 9 січня 1955 р.: «... лауреату належить з'явитися на урочистий обід, щоб подякувати журі; потім видавець улаштовує великий коктейль, куди приходять журналісти, беруть інтерв'ю, фотографують... А я вирішила не ходити... не хотіла виступати в ролі горили в зоопарку... Ось чому я вирішила пограти з журналістами в схованки. За два дні до премії вони засіли в бістро напроти мого дому та встановили спостереження за моїми дверима. А я знайшла в під'їзді чорний хід... вийшла через нього та перебралась у нікому не відому квартиру по сусідству... Я спокійнісінько входила й виходила під самим носом у репортерів... а журналісти в той час стирчали на сходах в мене на вулиці Брюші. Вони тинялися там до ночі, жували бутерброди та прислухались до кожного шереху, упевнені, що я вдома і рано чи пізно вийду. Цілий тиждень фотографували мою консьєржку, писали про неї, і вона пишалася цим. Потім вони причепилися до моєї пралі...».

«Затворники Альтони» (1959). Ідею ставлення до смерті через мотиви пошуку свободи Ж.-П. Сартр продовжує інтерпретувати в п'єсі «Затворники Альтони». Міра свободи визначається можливістю героя нести відповідальність за власні вчинки. Головний герой п'єси, син німецького промисловця, Франц позбавлений права робити вибір. Спочатку він вимушений підкорюватися власному батькові, для якого цінність життя полягає в матеріальному накопичуванні, потім він потрапляє під тиск соціальної політичної системи, яка примушує його йти у фашистську армію. Поняттю війни в цьому творі письменник надає двозначності. З одного боку, війна скоує волю індивіда та не дозволяє людині обрати власний шлях, з іншого, вона створює ситуацію для самореалізації жорстоких інстинктів, у яких через офіційно дозволене вбивство можна впроваджувати жагу до влади. Офіцер Франц не несе відповідальність перед собою за власні вчинки, він звинувачує систему й обставини, яким ніколи не

намагався протистояти та в яких опинився через волю інших людей, сильніших за нього.

Саме через зорієнтованість героїв літературних творів Ж.-П. Сартра на активні дії він вважав політику такою ж важливою сферою, як і література. Іноді в критичних статтях зустрічаються висловлювання, начебто Ж.-П. Сартр наприкінці життя навіть вважав політику важливішою, ніж література. Щоб краще зрозуміти справжній стан речей, доречно звернути увагу на інформацію із книги С. де Бовуар «Сила обставин», коли письменниця говорить, що Ж.-П. Сартр дуже хворів на гіпертонію, і писати йому було неймовірно важко. Отже, навіть якщо й були якісь фрази, висловлені в стані роздратування, то вони радше свідчать про слабкість Ж.-П. Сартра, ніж про об'єктивне визначення місця літератури.

Вибір героїв п'єси «Затворники Альтони» завжди протікав у динаміці, він не міг бути остаточним, оскільки людина змінюється, і разом із нею змінюються переконання, що вмотивовують вибір. Дуже важливим для письменника було сприйняття краси оточуючих його людей, яка була своєрідною умовою для спілкування. У творчості Ж.-П. Сартра ставлення до свободи, яке є одним із аспектів екзистенціалізму, простежується в еволюції. На початку творчості свобода у творчому мисленні письменника була абсолютом, а після його повернення з фашистського концентраційного табору, поняття свободи стало реалізовуватися через важливість мети для героя.

Таким чином, герої Ж.П. Сартра приречені на свободу, але вона лякає їх, оскільки не вистачає духу нести відповідальність за свої вчинки. Отже, екзистенціалістський феномен утілюється у творах письменника як спрямування на активні дії, а не можливості героїв та їхні наміри.

«Слова» (1964). Про своє дитинство Ж.-П. Сартр розповідає в автобіографічній повісті «Слова». Письменник був єдиною дитиною жінки, яка рано стала вдовою. Усе своє кохання мати зосередила на Жан-Полі, переконала всіх знайомих, що в майбутньому її син стане великим письменником. Отже, Ж.-П. Сартр, вважаючи себе «вільним», виконував своєрідну програму, яку побудували його дід і мати. «Унікальним» його зробило оточення, правила якого він

пізніше заперечував. Дослідниця А. Ніколаєва наводить доречну цитату з книги «Слова», яка доводить цю тезу: «Я не обирав покликання, мені його нав'язали. Дорослі, що вгніздилися в моїй душі, указували пальцем на мою зірку: зірки я не бачив, але палець бачив і вірив їм, начебто вони вірили в мене». Тож слід відзначити великий вплив матері, якому письменник не протиставлявся і не намагався позбутися упродовж усього життя. Саме цим впливом можна пояснити його прагнення бути вільним хоча б у власній ілюзії. Оскільки Ж.-П. Сартр усе життя був поряд із матір'ю – вона так і не «відпустила» його – навіть жив разом із нею, він вирішив не зв'язувати себе родинними стосунками з жінками.

Ж.-П. Сартр увійшов у історію як інтерпретатор філософського екзистенціалізму та втілювач літературного екзистенціалізму. Проблема вибору, важливість «дії» є домінантами, навколо яких огортається його творчий доробок. Він осмислював і в літературі і в філософії екзистенцію людини, що передбачає самотність; його цікавило людське спілкування, що призводить до превалювання власного «єго» над іншими «я», отже, «Любов» як провідна християнська категорія та сенс життя – нездійснена. Дослідження Ж.-П. Сартром іпостасі кохання відбувається в книзі «Буття та ніщо», де письменник інтерпретує любов як конфлікт. Центральною проблемою кохання він вважає його підґрунтя – самообман. Саме з самообману виводиться потрійне руйнування, що передбачає обов'язковість мазохізму, як вимушеного прийняття власної провини. Також він намагається дослідити складники кохання: бажання, байдужість, ненависть, садизм. Літературний екзистенціалізм зумовлює своєрідність поетики. Проблема вибору героя підводить до вічних питань, які відкривають притчевий пласт у художній тканині твору.

Запитання і завдання

Простежте творчу еволюцію Ж.-П. Сартра.

Риси яких напрямів віддзеркалились в його творчості?

Як розкрився феномен літературного екзистенціалізму?

Охарактеризуйте вплив Ж.-П. Сартра на концепцію філософського екзистенціалізму в спільноті та концепцію літературного екзистенціалізму в літературі?

Визначте виокремлення у творах Ж.П. Сартра притчевого та публіцистичного пластів.

Визначте ідеї, проблематику, конфлікти у творах Ж.-П. Сартра.

Охарактеризуйте чоловічі художні образи з точок зору: нонконформізму, патріархальної ментальності, егоцентризму.

Література

Армалинский М. Философ в Бовуаре. URL: [http: // www.mirso.com./win/Gen135.html](http://www.mirso.com/win/Gen135.html).

Бажан М. Нелёгкий путь. *Сартр Ж.-П. Слова*. Москва : Прогресс, 1996. С. 5–22.

Беслюбняк О.О. Гуманістичні інваріанти екзистенціалізму: Ж.-П.Сартр та Н.Аббаньяно: автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.05.; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2007. 18 с.

Заєць О.М. Екзистенціально-феноменологічна концепція свідомості Ж.-П. Сартра (історико-філософський аналіз): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : 09.00.05. Дніпропетровськ, 2010. 17 с.

Ламблен Б. Мемуари девушки, сбитой с толку. *Иностранная литература*. 2000. № 4. С. 78–107.

Лепьохін Є.О. Творчість Валеріана Підмогильного та Альбера Камю: Типологічні аспекти : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10. 01. 05. Тернопіль, 2012. 20 с.

Лук'янченко М.П. Французька екзистенціальна проза в українських перекладах (на матеріалі творів А. Камю і Ж.–П. Сартра): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10. 12. 16. Київ, 2006. 20 с.

Николаева А. «Манифест любви» Жан–Поля Сартра и Симоны де Бовуар. *Сартр Ж.–П., Бовуар С. Аллюзия любви*. Москва : Алгоритм, 2008. С. 5–13.

Олександрова О.М. Античні теми в драматургії французького екзистенціалізму (Альбер Камю і Жан-Поль Сартр) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.04. Київ, 1996. 17 с.

Альбер Камю

Лєпьохін Є.О.(Івано-Франківськ)



Альбер Камю (*Albert Camus*, 1913–1960)

– славнозвісний французький прозаїк, драматург, есеїст, журналіст, учасник руху Опору. Вважається одним з провідних письменників-моралістів XX ст. Він тонко відчував репресивність і панування людини над людиною. Наступ на людську свободу, на його думку, в кінцевому підсумку призводить до втрати моральності і свободи, що є фундаментальними принципами цивілізації. Його творчість належить до класичної французької традиції *мораліте*, авторів афоризмів, максим, алегоричних персонажів, що розкривають природу людини, характеризують її сутність. Починаючи із роботи у підпільній газеті «Комба» (*Combat*) й акумулюючи свої критичні міркування у соціально-філософській праці «Бунтівна людина» (*L'Homme révolté*, 1951), Камю здобув реноме суспільного мораліста. З його ім'ям, також, асоціюються найбільші досягнення європейського естетичного екзистенціалізму, зокрема філософський есей «Міф про Сізіфа» (*Le Mythe de Sisyphe*, 1942) і повість «Сторонній» або «Чужий» (*L'Étranger*, 1942), де автор здійснив спробу аналізу проблеми абсурдності життя, концепції порядку, обов'язку і взаєморозуміння у хаотичному, дезорієнтованому світі. Разом із Ж.-П. Сартром, молоде післявоєнне покоління вбачало в А. Камю новий моральний ідеал, а його варіант екзистенціалізму знайшов відгомін у «серцях» західних інтелектуалів.

Камю народився в містечку Мондові, Алжир, 7 листопада 1913 р. у селянській родині франко-іспанського походження. На той час Алжир був колонією Франції, усі його мешканці *de jure* значилися французами, проте *de facto* вважалися «чорноногими» (*pied noir*). Письменник проніс це своєрідне тавро крізь усе своє життя. Майбутньому письменникові ще не було й року, як батька призивають до лав французької армії. Саме тоді 3 серпня 1914 р. Німеччина оголосила війну Франції. У битві на Марні він отримує важке поранення, від якого невдовзі помирає. Таким чином, як і Сартр, батько якого помер,

коли автору «Нудоти» було 15 місяців, Камю не знав свого. Мати була глухою і майже не розмовляла, вихованням і порядком у родині опікувалася бабця. Від неї, на думку Дж. Мейза, у письменника готовність зневажати і відкидати ортодоксальну суспільну мораль і взагалі будь-яку філософію моралі, яка загрожувала його критичним здібностям і його свободі дій. Образ матері як одна з форм естетичного уявлення об'єкта, з'являтиметься іноді підсвідомо, у підтексті творів митця. Родина оселилася у Белькурі, одному з найбільш кримінальних кварталів. Камю добре вчився, отримав стипендію для навчання в *Grand Lycée*, престижній школі із гуманітарним ухилом. У 1930 р. захворів на туберкульоз, після курсу лікування повернувся до навчання; 1932–1936 рр. – вивчав філософію в університеті в Алжирі. У 1934 р. одружився із Сімоною Іє, зятятою морфіністкою, але вже у 1940 р. вони розлучилися. У 1935 р. став членом Алжирської комуністичної партії, де пробув до 1937 р. Брав активну участь у задоволенні прав алжирських мусульман, покращенні умов праці робітників й організував пересувний Театр праці (*Théâtre du Travail*). Працював журналістом у газеті *Alger Republicain*, в якій здобув популярність серією репортажів про бідність і страждання людей кабільського регіону.

Перша збірка лірично-публіцистичних есеїв «Спід і лице» (*L'envers et l'endroit*) опублікована у 1937 р., того ж року він подорожує до Марселю, щоб зміцнити, підлікувати свої легені перебуванням у горах. У зв'язку із перманентним хронічним захворюванням отримав відмову служити у війську під час Другої світової війни, тому у 1940 р. повернувся до Парижу, де працював журналістом у газеті *Paris-Soir*. Згодом вдруге одружується, і разом з дружиною Франсін їде до Орана (Алжир), де працює вчителем у школі. У 1942 р. відбувається рецидив хвороби, і подружжя повертається знову у гори для реабілітації. Через декілька місяців дружина подорожує назад додому, незабаром приєднатися до неї вирішує й Камю, проте окупація Франції військами гітлерівської Німеччини стає йому на заваді. В окупованому Парижі виходять у світ повість «Сторонній» й есей «Міф про Сізіфа», які приносять йому визнання, славу і повагу сучасників, зокрема й Ж.-П. Сартра. Тоді, як його життя професійного письменника на загальне було

позначене успіхом, особисте – було бурхливим, шаленим через чисельні позашлюбні зв'язки, а здоров'я і далі продовжувало занепадати.

У 1950-х рр. творча активність митця поступово йде на спад. Причиною цього був, зокрема, світоглядно-ідеологічний розрив із Сартром через публікацію «Бунтівної людини» (сенс історії, справедливості, насильства, спротиву йому на тлі особистісного життєвого вибору, критика комуністичної доктрини), певний соціально-інтелектуальний остракізм, зумовлений посередництвом автора у конфлікті між Францією й Алжиром, який намагався вибороти власну незалежність. Хоча він й висвітлював це збройне протистояння як журналіст, і навіть у 1956 р. вирушив до Алжиру, щоб виступити на захист миру між протиборчими сторонами, його засуджували й критикували як ні за потурання заколотам і протестам алжирців, так і ні за збройну інтервенцію французів. Також визнавалися постійні проблеми зі здоров'ям і складні відносини із дружиною, пов'язані зі зрадами Камю. Ці історико-культурні й особистісні обставини знайшли свій естетичний відгомін у повісті «Падіння» (*La Chute*, 1956) – можливо, найкращому прозовому творі автора. Наступного року Камю отримує Нобелівську премію «за величезний внесок у літературу, що полягає у висвітленні значення людської совісті». Раніше він вже отримував різні нагороди, серед яких Медаль Опору (*Médaille de la Résistance*) у 1946 р., літературну премію «Нагорода Критиків» (*Le Prix des Critiques*) за роман «Чума» (*La Peste*, 1947) у 1947 р. Того ж 1957 р. публікується збірка новел «Вигнання та царство» (*L'exil et le Royaume*, 1957), в якій порушуються вже проартикульовані теми повісті «Падіння». 4 січня 1960 р. на 47 році життя Камю загинув в автомобільній катастрофі. На місці аварії у його дорожній течці, крім «Отелло» В. Шекспіра і «Веселої науки» Ф. Ніцше, виявлено чорновий рукопис незавершеного автобіографічного роману «Перша людина» (*Le Premier Homme*). Через 34 роки після трагедії, у 1994 р., і тривалої роботи над текстом рукопису донька письменника Катрін Камю видала його.

Аналіз творчої спадщини митця, яка розвивалася в естетичних межах західного модернізму, на сьогодні докладно й всебічно проведений багатьма вітчизняними і зарубіжними

критиками, літературознавцями, дослідниками. Спадок письменника достатньо значний, він складається не лише із художнього дискурсу (романи, повісті, п'єси, новели), а й публіцистичного й філософського (нарис, есеї, репортажі, щоденникові записи). Даючи загальну оцінку творчості французького митця, вважаючи її на загал амбівалентною, недостатньо високомистецькою, вносячи в оригінальну літературну вертикаль його есеї, а не художню прозу, С'юзен Зонтаґ усе ж констатувала продуману естетичну системність і філософську концептуальність його текстів: «Мистецтво Камю завжди служить певним інтелектуальним концепціям, більш повно викладеним у його есе. Художня проза Камю – ілюстративна, філософська. Вона не стільки про характери – Мерсо, Калігулу, Яна, Кламанса, д-ра Ріє, – скільки про проблеми вини й невинності, відповідальності й нігілістичної байдужості. Три романи, оповідання і п'єси мають збіднений, дещо скелетоподібний характер, що робить їх далеко не абсолютно першорядними, якщо оцінювати за мистецькими критеріями. На відміну від Кафки, чиї найвищою мірою ілюстративні й символічні вигадки є водночас автономними актами уяви, художня проза Камю постійно виявляє, що її джерелом є інтелектуальні роздуми. Що сказати про есе, політичні статті, послання, літературну критику, журналістику Камю? Це надзвичайно витончені твори».

В українському літературознавстві досить вичерпно досліджено прозотексти з першого циклу художньої періодизації творчості митця (усі назви і їх програмну значущість визначив сам автор) – *циклу абсурду*. Сюди відноситься *un livre classique* повість «Сторонній», філософський есей «Міф про Сізіфа», п'єса «Калігула» (*Caligula*, 1944); й опосередковано із *циклу бунту* роман «Чума». Митець розглядав власну творчість як цілісну єдність у процесі розвитку, що тяжіла до «класицистичної» жанрової означеності і симетрії. Звідси, кожен цикл повинен складатися із роману, драми й есею. Письменник прагнув синтезувати сучасну йому модерністську поетику з традиціями європейської літератури минулих епох, передусім античної літератури (про що свідчать чисельні алюзії і ремінісценції в його творах – назви-заголовки, концепції, умоглядні константи) й естетики

французького класицизму. На думку автора, в центрі французької класичної літератури лежить певна настирливість, упертість, цілеспрямованість, що є опорою, фундаментом її ідеальної простоти. Усе це він спостерігав вже у романі «Принцеса Клевська» мадам де Лафаєтт (*La Princesse de Clèves*, 1678), у творах Стендаля, Пруста, Маркіза де Сада.

Твори, про які далі йтиме мова, належать до четвертого циклу, і в українському літературознавстві вони майже не розглядалися. Повість «Падіння» – це одноосібна драматична сповідь-монолог колишнього паризького адвоката Жана-Батиста Скаргона про моральний занепад суспільства. Він відмовляється від успішної кар'єри, залишає друзів і вирушає у вигнання в Амстердам. Центральна тема твору – вина, злочин, гріх. Свою особисту винуватість, приклади якої він перелічує безіменному слухачу-співрозмовнику (Скаргон знайомиться з ним у барі, де зазвичай знаходить собі «клієнтів»), протагоніст трансформує у планетарну. Його ім'я відсилає нас до Івана Хрестителя, котрий охрещував у воді людей тим самим позбавляючи їх від первородного й наступних гріхів. Натомість води р. Сена, де втопилася якась жінка і її з невідомих причин не зумів Скаргон врятувати (цей епізод із його життя був поворотним у світоглядній трансформації), приводять людину до тями, повертають її обличчям до істини, чим і є прийняття власної винуватості. Дехто з дослідників вбачав в головному героєві відображення самого автора і як щодо перипетій його світсько-мистецького життя, так і власне особистого. Тобто ідеологічний вимір авторської «точки зору» (Б. Успенський) у повісті дано з точки зору Скаргона. Моральний ексгібіціонізм антигероя тісно вплетений у формальну структуру повісті, яку можна розділити на дві паралельні (міні)подорожі: пересування у теперішньому часі з бару «Мехіко» вулицями і каналами Амстердама (концентричні кола каналів є ще однією теологічною алюзією на схожі кола у дантівському «Пеклі») до кімнати «судді-на-покуті», і рух «коридорами» пам'яті минулого, спроби розкриття власного падіння, оприявлення коренів цих моральних перетворень у ньому. На відміну від «Стороннього», де автор використав складний минулий час (*Passé composé*), а речення були здебільшого навмисно скупі на тропи, «Падіння» вирізняється рясним вербальним

перформансом у простому минулому часі умовного способу (*Imparfait du Subjonctif*): мова власне усно-розмовна, не письмова. Твір – іронічно-саркастичний, іронізування наратора має за мету зорієнтувати нас, читачів, щодо справжнього наміру такої його позиції – задекларувати трагедію людини, оприявнити її провину і сором. Задля цього резонер-Скаргон послуговується, за посередництвам ідеологічної точки зору Камю, відмінною мовностилістичною образністю (перифрази, інверсії, літоти, каламбурна витонченість, гострота жартів й анекдотів тощо).

Збірка «Вигнання та царство» складається із шести новел «Зрадлива жінка» (*La Femme adultere*), «Відступник, або Збентежений дух» (*Le Rènégat ou Un Esprit confus*), «Гість» (*L'Hôte*), «Йона, або Художник за роботою» (*Jonas ou l'artiste au travail*), «Обітний камінь» (*La Pierre qui pousse*), «Німі» (*Les Muets*). Над нею автор працював досить довго, починаючи із 1952 р. Зокрема, в процесі формування з неї вийшла окремим, розлогим твором повість «Падіння». Назва зібрання вдало передає ті тривоги і страхи, які супроводжували Камю впродовж життя – відчуження і сторонності алжирського письменника у «ворожій» Франції, що особливо було відчутно під час роботи над оповіданнями. Саме в цей період тривала визвольна війна в Алжирі, і Камю, на думку багатьох франкомовних письменників країн Магрибу, перебував в найкращому положенні, чим будь-хто інший з прибічників-французів, щоб зрозуміти й описати становище алжирців. Натомість, на їх переконання, він прикривався благими намірами, моральними закликами і банальностями. Місце дії більшості оповідань – екзотичне африканське середовище. Лише «Йона, або Художник за роботою» містить натяки на те, що дія відбувається у Франції. Не зважаючи на свою популярність і успішність, Камю перебував під тиском професійних і соціальних зобов'язань, які повністю позбавляли його можливості рекреацій. Головні герої кожної з новел перебувають на роздоріжжі, розриваються між двома полюсами свободи. Дж. Мейз описує цей розкол як «з одного боку, бажання незалежності, самодостатності, проте замкнутості, а з іншого боку тепла від поєднання в колективне тіло, навіть якщо це обмежує самореалізацію». Новели збірки

можна вважати метафізичними притчами, параболами, алегоріями з огляду на глибинний, символічний рівень їх визначальних характеристик і філософський розгляд становища людини, яка стає сторонньою і завдяки репресивній владі економічних, політичних, культурних монополій, і через конфлікт внутрішніх імпульсів.

Події у посмертно виданому романі «Перша людина» відбуваються там же, де й у інших творах – на теренах північної Африки. Основна тема твору – сутність художньої автобіографії як такої. У тексті нарація здійснюється чергуванням ретроспекції і перспекції. У ньому йдеться про Жака Кормері, хлопчика, який росте без батька у бідному кварталі колоніального Алжиру. Завдяки своїм здібностям до навчання його помічає учитель у початковій школі, і він допомагає хлопцю отримати стипендію на навчання у ліцеї. Водночас, як і в усій творчості Камю, цей успіх перекликається із двозначністю й амбівалентністю – з одного боку хлопчина залишає «царство» бідності, проте з іншого – він також завершує своє безтурботне і щасливе життя у дитинстві. Ще одна тема твору – пошук батька, який загинув під час Першої світової війни, а вчитель до певної міри стає йому заміною. Подорослішавши, юнак вирушає на пошуки могили батька, знайшовши, він стає приголомшеним від усвідомлення того, що похований солдат – молодший за віком від протагоніста. Ще одна тема твору, можливо, найбільш виразна в ньому, – це хід людської історії. Особливо вона стає помітною, коли інтерпретується назва твору. Алюзивно вона співвідноситься із релігійною міфологією, адже для Камю Алжир і життя в Середземному просторі ототожнювалося із невинністю й райською цінністю. Водночас, це і питання колонізації: «перша людина», перший поселенець, який настільки глибоко пускає коріння на новій землі, що втрачає свою первинну ідентичність. Він є членом нової раси, яка вже не повністю європейська, але ще не цілковито африканська за приналежністю. У цьому й трагедія, натякає наратив, нове плем'я виганяють із прийомної домівки на кшталт того, як свого часу Адама було вигнано з Едему. Ще вона може вказувати і на батька письменника, фрагменти із життя якого він міг лише малювати у своїй уяві, послуговуючись

розповідями бабусі. Як стверджує Дж. Мейз, роман – це пошук Камю інформації про свого батька, але він також прагне встановити власну ідентичність на тлі його образу. Заголовок може відсилати і до будь-якої людини, адже, на думку письменника, «кожна людина є першою людиною, і ніхто нею не є». Ще у романі присутні теми, які були улюбленими у Камю: спорт, навчання, вигнання, самотність, провина, атмосфера і «середземноморський дух» Алжиру, природний світ і його принади. Своєю чергою, це відповідає індивідуалізаційним критеріям митця, про які він сповіщав у своїх «Записниках»: «Відповідь на питання про мої десять улюблених слів: «Світ, біль, земля, матір, люди, пустеля, честь, злидні, літо, море».

Українською перекладено усі знакові твори митця тих художніх форм, які ним були обрані і культивувалися впродовж життя – прози, драматургії, есеїстики. Окремим виданням у 2006 р. опубліковано два романи, які вперше вийшли друком вже після смерті письменника: роман «Щаслива смерть» (*La Mort heureuse*, 1971) і «Перша людина».

Запитання і завдання

Визначте провідні мотиви творчості А. Камю згідно її періодизації (опрацюйте статтю Reif, A.-K. (2013), «Vom Absurden zur Liebe – der unbekannte Camus», in Jung W. (Hg.), *Albert Camus oder der glückliche Sisyphos – Albert Camus ou Sisyphe heureux*, Bonn University Press, Göttingen, S. 119–139).

Охарактеризуйте проблематику повісті «Падіння».

Прокоментуйте цитату С'юзен Зонтаг про загальну мистецьку «сирість» і недосконалість камюсівського художнього дискурсу. Чи згодні ви з її категоричністю?

Які світоглядні зрушення Камю відображені у пізній творчості? Чи змінюється його метафоричний метод мовних формулювань й виражень?

Який символічний зміст вкладено автором в назви творів? На які моральні роздуми вони спрямовують читача?

Література

Біляшевич Т. М. «Неканонічний» А. Камю: пізня творчість (1952–1960). *Наукові праці. Філологія. Літературознавство: науково-методичний журнал*. 2008. Т. 80, № 67. С. 95–100.

«Вселенная писателя не должна ничего исключать» (Камю о литературе и о себе как о писателе). *Вопросы литературы*. 1997. № 3. С. 202–225.

Наливайко Д. Інтелектуальна проза Альбера Камю. *Камю А. Вибрані твори*. У 3-х т. Т. 3. Есе: Пер. з фр. / Упоряд. О. Жупанський; Автор післямови Д. Наливайко; Худож. О. Пустоварова, М. Квітка. Харків: Фоліо, 1997. 623 с. С. 593–614.

Семенова С.Г. «Проклятые вопросы» французского экзистенциализма. *Преодоление трагедии: «Вечные вопросы» в литературе*. Москва: Советский писатель, 1989. 440 с. С. 165–260.

Фокин С. Альбер Камю. Роман. Философия. Жизнь. Санкт-Петербург: Алетейя. 1999. 384 с. (Серия «Gallicinium»).

Mélançon, M. J. (1978), *Albert Camus. Analyse de sa pensée*, La Société des Belles-Lettres Guy Maheu inc., Montréal, 279 pp.

Severson, M. S. (2004), «Albert Camus, *The Stranger, The Plague*», *Masterpieces of French Literature*, Greenwood Press, Westport, CT, pp. 1–36.

Поль Елюар

Івлєва Ю.О. (Дніпро)



Поль Елюар (1895 – 1952) – «неправильний» сюрреаліст. Зі словом сюрреалізм асоціюються імена трьох «стовпів» цього напрямку: Андре Бретона, Луї Арагона й Поля Елюара. Біографія останнього – це тернистий шлях людини, яка змогла перемогти страх бути незрозумілою й неприйнятною в суспільстві.

Народившись у заможній буржуазній родині 14 грудня 1895 року, Ежен Еміль Поль Грендель, здавалося, був приречений на тривіальне існування. Його батько, успішний ділок, фахівець з нерухомості, честолюбно змінив приємне містечко Сен-Дені на Мекку підприємництва, Париж, 1908 року. Майбутній поет у цей час стає студентом престижної Вищої початкової академії. Він старанно вчиться, а високі бали з профільних предметів обіцяють швидке кар'єрне зростання й

успішне життя. Хлопець дуже привабливий зовні, прекрасно вихований, швидко набуває столичних манер. Але раптово він занеджує на туберкульоз і потрапляє до санаторію. Там пускається берега й розпочинає "санаторний" роман з російською молододу авантюристкою Оленою Дьяконовою. Це захоплення виявляється воістину доленосним. Саме Поль назвав Олену «Гала». Вона стає його музою і коханням на все життя, він починає писати вірші і присвячувати їх коханій, публікує ліричну збірку «Premiers poèmes» («Перші вірші», 1913 р.) за свій рахунок. Любовна історія розвивається, але її змушує замерти прийдешній воєнний час і мати майбутнього поета, яка категорично проти шлюбу сина з Дьяконовою, бо вважає її «поганою партією». Закохані розлучаються: Поль вирушає на призовний військовий пункт, але опиняється в лікарні з туберкульозом, а Гала повертається до Росії. Усе ж поет, оговтавшись від хвороби, потрапляє на фронт на кілька тижнів, і час, проведений там, справляє на нього незабутнє враження: він пише і видає свою першу серйозну поетичну збірку під назвою «Le Devoir» («Обов'язок», 1916 р.) вже під псевдонімом «Поль Елюар». Після повернення з фронту поет залишається в Парижі і таємно одружується з Галою всупереч волі матері. Водночас він звертається до дадаїзму і випускає журнал з відповідною тематикою під назвою «Proverbe» («Прислів'я»). Протягом чотирьох наступних років поет живе цілком щасливо: Франція серед переможців Першої світової війни, він сам нарешті знайшов справу свого життя, а в шлюбі з Дьяконовою у них народжується донька, яку назвали Сесіль. Однак уже 1924 року Елюара наздоганяє творча криза, у зв'язку з якою він залишає Париж і вирушає світ за очі – в Марсель, а далі мало не в навколосвітню подорож. Десь в Азії його наздоганяють Гала і друг, побратим по перу Макс Ернст. Насилу вони вмовляють Елюара повернутися до своїх літературних обов'язків. Результатом цієї подорожі є депресивна збірка віршів «Mourir de ne pas mourir» («Вмирати від невмирання», 1924 р.). Трохи оговтавшись від занепадницьких думок, він вступає до «життєрадісного» об'єднання сюрреалістів-памфлетистів під назвою «Труп», проте попереду на Елюара чекає потрясіння: 1929 року його дружина йде до Сальвадора Далі – теж представника

сюрреалізму, але не в поезії, а в живописі. З ним Гала залишається до кінця свого життя і, мабуть, відчуває себе щасливою. Їхня спільна з Елюаром донька Сесіль залишається з батьком. Гала жодного разу не згадала про її існування, і, вмираючи, навіть не захотіла впустити її в будинок, щоб попрощатися. Також вона не згадала ані про доньку, ані про першого чоловіка в заповіті. Елюар же остаточно розчаровується в дадаїзмі й долучається до групи сюрреалістів: він змінив свої погляди після бійки з блискучим лідером дадаїстів Трістаном Тцара. Поет опиняється в групі бунтарів, які змінюють усталені основи естетики, одночасно створюючи шедеври в літературі, живописі, театрі та кіно. У нього тепер нова дружина – акторка та літераторка Марія Бенц, більш відома під псевдонімом Ньюш. Вона, врівноважена, надійна, прийшла до поета дуже вчасно після амбітних вчинків Гали. Трагічна смерть Ньюш 1934 року прямо посеред паризької бруківки, передчуття катастрофи на ім'я «Гітлер», охолодження захоплення сюрреалізмом призводять Елюара до нового, перш за все, етичного перевороту, спроби вийти з гнітючої нескінченної гри абсурду й хаосу. Поет остаточно пориває з сюрреалізмом і стає солдатом, учасником французького Опору, а його голос – голосом вільної Франції. Війна з фашизмом виправила хворе світовідчуття, близькість смерті й щоденний ризик вилікували від мізантропії. Про це свідчать епічні збірки «*Les sept poèmes d'amour en guerre*» («Сім віршів про кохання на війні») та «*Poésie et vérité*» («Поезія і правда») 1942–1943 років. Наприкінці життя поет вважав, що знайшов себе саме в оспівуванні свободи, до якої прагнув, приєднуючись то до одного, то до іншого напрямку. І він її досяг. За його труною 18 листопада 1952 року йшли паризькими вулицями десятки тисяч французів. Інфаркт Поля Елюара нагадав їм, якою ціною ця сама свобода дісталася.

Теоретико-естетичне обґрунтування сюрреалізму. Сюрреалізм був та залишається одним з найбільш яскравих, суперечливих, епатажних, цікавих та водночас складних для розуміння мистецьких напрямів XX ст. Це загальноєвропейське культурне явище, яке охоплює безліч видів мистецтва (образотворче мистецтво, літературу й кіно, художню фотографію тощо), а також сфери критики, мистецтвознавства.

Він включає філософські концепти, містить аспекти, які неможливо досягнути без звернення до інших наукових галузей, таких як соціологія, історія, естетика, етика тощо. Новаторський принцип мистецтва сюрреалізму сформулював у коментарі до своєї «сюрреалістичної драми» «*Les mamelles de Tirésias*» («Груди Тірезія») Г. Аполлінер, який стверджував, що в основі сюрреалізму – прагнення «повернутися до природи, але не копіюючи її, як це роблять фотографи. Коли людина задумала наслідувати ходіння, вона винайшла колесо. Вона здійснила, сама про це не знаючи, сюрреалістичний акт». Сюрреалісти були не лише новаторами та експериментаторами – вони прагнули перевороту у свідомості людей, революції в мистецтві, побудови нової реальності, яка не просто копіювала б ту, що вже існує, але наслідувала її, надаючи художньому відображенню навколишнього світу нових інтерпретацій, форм, безлічі нестандартних прочитань. Фактично вони прагнули відтворити реальність у мистецтві так, щоб це відображення стало багатшим та повнішим за сам оригінал – художня реальність, реальніша за її прототип, яким є навколишній світ. Чому саме виник сюрреалізм та чому він став чинником такого революційного перевороту в мистецтві? Чим була викликана потреба суспільства в протесті й відчайдушному пошуку принципово нового змісту, так само як і принципово нових форм? Щоб дати відповідь на ці питання, слід звернутися до думки А. Бретона про зв'язок художніх течій з філософськими ідеями, які є сучасниками цих течій. Мистецтво не розвивається самотійно, його рух не відокремлений від загального розвитку суспільства, від поступу історії. Мистецтво органічно відображає настрій, що панує у світі, воно саме собою є провідником, медіатором між глобальним станом людства, суспільства, світу та внутрішніми інтенціями митців, які тонше за інших людей відчують дух епохи й відтворюють його на полотні, на сторінках прозових творів, у поетичних рядках, за допомогою звуків чи літер. Тож сюрреалізм відносимо до кризових, або перехідних, епох, яким властиве прагнення до синтезу декількох видів мистецтв в одному творі (поезії та живопису, поезії та графіки тощо). Сюрреалісти виступали експериментаторами, змішуючи різні жанри або навіть види

мистецтва. Серед них виокремлюємо П. Елюара, Л. Арагона, А. Бретона та ін.

«Піктопоезія» Поля Елюара. Осмислення діяльності П. Елюара як одного з теоретиків сюрреалізму представлене в критичній літературі неповно. Переважна більшість дослідників звертається до його постаті, передусім, як до поета. Наприклад, Т. Балашова вказує на синтетичність його творів, а С. Великовський, який детально розглянув генезис становлення Елюара як поета, досліджував філософські засади творчості митця, на яких ґрунтуються ті визначальні риси, які притаманні його поезії. За твердженням С. Великовського, раннього Елюара «можна було б назвати візіонером, який створює своїм вимислом незалежний мікрокосм, підкреслено не прикріплений до історичного або біографічного календаря, та й взагалі обходиться без посилань на щось поза самим собою». Наприклад, вірш «Amoureuse» («Кохана») зі збірки «Mourir de ne pas mourir» («Вмирати від невмирання», 1924 р.) можна візуалізувати буквально, «побачити» як сюрреалістичну фантазмагорію, а можна просто уявити собі, що поет очей не зводить з коханої, аж до відчуття фізичної її присутності:

*Elle est debout sur mes paupières
Et ses cheveux sont dans les miens,
Elle a la forme de mes mains,
Elle a la couleur de mes yeux,
Elle s'engloutit dans mon ombre
Comme une pierre sur le ciel...»*
"Встала вона на повіках моїх,
Коси з моїм змішавши волоссям,
Форму рук моїх прийняла,
Колір моїх очей увібрала
І розчинилася в моїй тіні,
Як кинутий в небо камінь ...

Ці слова С. Великовського частково розкривають питання витоків «піктопоезії», до якої Елюар звертається пізніше. Попри досить широку популярність «піктопоезії» як одного зі здобутків епохи сюрреалізму та модернізму загалом, у сучасній літературознавчій думці гостро відчутний брак як точного й вичерпного визначення цього явища, так і розроблення цього поняття, вивчення історії його розвитку, визначення основних

рис. Під поняттям «піктопоезія» розуміємо різновид поезії, який передбачає синтез літератури та візуальних мистецтв, представлений у поетичному тексті взаємопов'язаними вербальним і візуальним компонентами; два ці компоненти є сенсовірними, адже завдяки їхній взаємодії семантична ємність візуального тексту подвоюється – тобто збільшується смислова насиченість одиниці текстової інформації, а отже, підвищується інформативність поетичної мови. Найяскравішими прикладами «піктопоезії» в творчості Поля Елюара є його збірки «Mourir de ne pas mourir» («Вмирати від невмирання», 1924 р.) та «Les Mains libres» («Вільні руки», 1937 р.).

Інші форми візуальної поезії французького сюрреалізму як предтеча «піктопоезії» Поля Елюара.

1) «Віршоріч» (від фр. роème-objet – «вірш-предмет», «вірш-об'єкт») А. Бретона полягає в поєднанні в композиції вірша ресурсів поезії та пластичного мистецтва із досягненням їх взаємної екзальтації. А. Бретон, подібно до З. Фрейда, вбачав в образах більший потенціал виражальних засобів, ніж у слові. Недосконалість слова, яке, на думку письменника, досить обмежене у своїй виражальній здатності, він компенсує через образи, які найточніше можна передати, не описавши реальний об'єкт та навіть не відобразивши його в малюнку, а використавши в композиції вірша власне сам об'єкт. 2) Каліграми Г. Аполлінера – вірші, у яких розташування рядків або виділених в рядках окремих букв складається в зображення певної фігури або предмета, тобто слова вірша утворюють малюнок. Основною рисою наведених поетичних форм, які започаткували й розвивали сюрреалісти, є спроба об'єднання письмових знаків та зорових образів. На думку Г. Аполлінера, завдання каліграм полягає в тому, «щоб читач з першого погляду сприймав увесь вірш цілком, подібно до того, як диригент одним поглядом охоплює нотні знаки партитури». Досягнення такого унікального ефекту здійснюється як завдяки збігу зовнішньої і внутрішньої форм, так і завдяки його відсутності. Каліграма як предтеча «піктопоезії» затвердила важливість візуального аспекту твору, яка є не меншою, ніж роль власне внутрішньої форми тексту. Поєднання мови поезії та її візуального втілення лише загострює, посилює всі емоції та

переживання, які прагне виразити автор. Основна ідея каліграми полягає в її синхронності: читач одночасно сприймає поетичний текст і малюнок, що створює особливий, унікальний ефект, не доступний окремо поезії чи живопису. 3) Окрім каліграм, джерелом натхнення для створення «піктопоезії» слугував колаж (від франц. collage – «наклеювання»). Це поняття означає як власне технічний прийом в образотворчому мистецтві, наклеювання на основу предметів і матеріалів, що відрізняються від неї за кольором і фактурою, так і сам твір, виконаний за допомогою цього прийому.

Основні риси візуальної поезії Поля Елюара на прикладі збірки «Les Mains libres» («Вільні руки»). Збірка «Вільні руки», написана в співавторстві з художником Маном Реєм, має унікальну композицію, адже її автори створюють твір одномоментно, «у чотири руки». Система образів збірки включає улюблені образи сюрреалістів: образи жінки, частин її тіла – рук (що відображено і в назві), губ, жіночого силуету, – насичені фрейдистською символікою образи голки з ниткою, образи природи та архітектурних елементів, а також абстрактні образи – свобода, кохання. Натомість крізь призму піктопоетичної форми втілення цих образів реалізоване неповторне їх бачення та інтерпретація тандемом художника та поета. Кожен образ трапляється в збірці в низці варіацій, акордних співзвуч з іншими образами, повторюється, окреслюючи коло ключових для обох художників символів. Розшифрування цих образів дозволяє не тільки досягнути глибинний зміст, можливі інтерпретації кожного окремого вірша чи малюнка, але і їхній взаємозв'язок та співзвучність у контексті синтезу. Часто той самий образ, виражений у дуалістичній композиції «малюнок-вірш», поет і художник розкривають по-різному.

Однак ці прочитання не суперечать одне одному, а доповнюють, об'єднують досвід поета та графіка. Третім смисловим шаром тут виступає читацька інтерпретація. Це можна побачити в композиції «Solitaire»:



<i>J'aurais pu vivre sans toi</i>	<i>Я б міг жити без тебе</i>
<i>Vivre seul</i>	<i>На самоті</i>
<i>Qui parle</i>	<i>Хто говорить</i>
<i>Qui peut vivre seul</i>	<i>Хто може жити на самоті</i>
<i>Sans toi</i>	<i>Без тебе</i>
<i>Qui</i>	<i>Хто</i>
<i>Être en dépit de tout</i>	<i>Жити всупереч усьому</i>
<i>Être en dépit de soi</i>	<i>Жити наперекір собі</i>
<i>La nuit est avancée</i>	<i>Пізня ніч</i>
<i>Comme un bloc de cristal</i>	<i>Як кристалічна брила</i>
	<i>Я розчиняюсь в ночі.</i>
<i>Je me mêle à la nuit.</i>	

Вірші П. Елюара втілюють характерні для сюрреалістичної поетики потік ірраціональних образів, гру уяви. На мовному рівні в текстах відсутні неологізми, немає граматичних відхилень при абсолютно вільному поводженні з пунктуацією, включенням інноваційних графічних форм оформлення тексту поезії. Однак слова набувають нової функції: вони виступають не лише як носії певного сенсу, значення, а, потрапляючи в незвичайні контексти, набувають власного життя, не підкорюються ніяким правилам і, поєднуючись, несуть відтінок живого образу незалежно від свого словникового значення. Саме образ стає найціннішим атрибутом «піктопоезії» П. Елюара та Мана Рея та виражається через метафоричне значення. Метафора ж у збірці втілюється у двох площинах: словесно на рівні поезії та візуально – завдяки графічному компоненту збірки. Важливою для сприйняття поетики збірки є структура віршів П. Елюара, а також їх графічне оформлення. Часто поет використовує лінію як базову графічну категорію для повторення ліній малюнків Мана Рея. «Піктопоезія» П. Елюара перемежовується з форматом фігурної поетичної

графіки та дозволяє точніше визначити місце елюарівської «пиктопоезії» в системі синтетичних жанрів сюрреалізму. Важливу роль відіграють і паратекстуальні елементи збірки: перітекст та епітекст у її структурі – це і формат журнального оформлення, і вибір авторів щодо передування малюнка (або ж, навпаки, поезії) при розміщенні творів на сторінках книги. Тут має місце дзеркальність творів один щодо одного, яка додатково розкриває сутність синтезу поезії та графіки у форматі «в чотири руки». Отже, збірка «Les Mains libres» («Вільні руки») є свого роду квінтесенцією сюрреалізму, бо втілює його свободу, інтермедіальність, схильність до нових форм, нехтування традиційними правилами мистецтва та будь-якими його обмеженнями, інноваційність, що виявилася в принципово новому, «перевернутому» (порівняно з традиційним) розумінні відношень «малюнок-текст», коли і малюнок, і поезія стають рівнозначними і функціонують як єдине ціле. Жоден із типів мистецтва чи каналів сприйняття в «пиктопоезії» не є домінантним, а гармонійно поєднується з іншими.

Висновки. Поль Елюар, хоч і асоціюється в більшості читачів із сюрреалізмом, залишив свій слід не тільки в цьому яскравому напрямі. Його вірші охоплюють величезне коло тем й естетичних парадигм: від громадянської й любовної лірики до дадаїстичної і, пізніше, – сюрреалістичної. Елюар – «неправильний» сюрреаліст, адже він не прагнув, як інші представники цього напрямку, до бунту або епатажу. Поет, будучи вразливою натурою, шукав себе в різних стилях, жанрах та літературних напрямках, але знайшов тільки наприкінці життя.

Місце письменника в добі, його значення. Поль Елюар вважається одним із «стовпів» французького сюрреалізму. Його найважливішим внеском у французьку сюрреалістичну поезію є включення візуальних компонентів у поетичні твори. Елюар створив власну жанрову форму «пиктопоезії», якій ще не дано термінологічного визначення. Вплив поета простежується надалі в естетиці постмодернізму, де включення візуальних компонентів в художні твори є їх невід'ємною частиною (наприклад, жанр коміксу).

Запитання і завдання

Як називається перша серйозна збірка поета?

Хто був музою П. Елюара?

Яка подія стала поштовхом для переходу Поля Елюара від дадаїстів до сюрреалістів?

Обґрунтуйте поняття «пиктопоезія».

С. Великовський назвав Поля Елюара «візіонером». Подайте власне розуміння цього поняття.

Назвіть жанри візуальної поезії французького сюрреалізму та охарактеризуйте їх.

Які основні риси елюарівської «пиктопоезії»? Чи є вона «вінцем» творчості поета?

Література

Балашова Т.В. Французская поэзия XX века: монография. Москва: Изд-во «Наука», 1982. 392 с.

Великовский С.И. К горизонту всех людей. Путь Поля Элюара. Москва : Художественная литература, 1967. 231 с.

Івлєва Ю.О. Етимологія поняття «picto-poésie» («живо-поезія») та його наукове осмислення. *Література в контексті культури*. Вип. 31. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. С. 55–62.

Івлєва Ю.О. Інтермедіальна специфіка збірки Поля Елюара та Мана Рея «Les mains libres». *Збірник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. Харків, 2020. Вип. 86. С. 28–35.

Пинковский В.И. Поэзия французского сюрреализма: проблема жанра. Магадан: Кордис, 2007. 343 с.

Leudet M.-F. et Leconte C. Les Mains libres, dessins de Man Ray illustres par les poemes Paul Eluard. URL : https://www.lettresvolees.fr/eluard/documents/Interferences_dess_in_poeme.pdf

Колетт

Кушнір І. Б. (Львів)



Сідоні-Габріель Колетт (1873 – 1953) народилася 28.01.1873 у Сен-Совер-ан-Пюїзе (провінція Бургундія). Донька Сідоні Ландуа, вдови, та капітана Колетт, інваліда війни, призначеного на посаду фінансового інспектора в Сен-Совер у 1860, Колетт мала зведену сестру Джульєтту, зведеного брата Ахіла та брата Лео. Всі троє будуть згадані у романах Колетт, зокрема у «Домі Клодін» та «Сідо». Щасливе дитинство позначене читанням та впливом матері-феміністки, котра навчила малу Габріель спостерігати за світом і відчувати його, кажучи їй : «Дивись!» – настанова, яка застосовувалась до природи, до землі, до тварин. 1889 р. Колетт успішно здає іспити та отримує диплом навчального закладу Сен-Совер. 15.05.1893 р. Колетт виходить заміж за Анрі Готьє-Вілара (з репутацією спокусника, критика і автора бульварних романів з псевдонімом Віллі), і молода пара переїжджає до Парижа. Її чоловік ввів Колетт у літературний світ та познайомив із А. Франсом, М. Прустом, Г. Форє та ін. видатними письменниками того часу. 1895 р. датується початок письменницької кар'єри Колетт: вона пише критичні статті на музичну та театральну тематику. Колетт починає працювати над романом «Клодін в школі», опублікований 1900 р. за підписом Колетт-Віллі (так вона підписує романи до 1923 р.). Після першого успішного роману виходять продовження: «Клодін в Парижі» (1901), «Клодін у шлюбі» (1902), «Клодін йде» (1903). 1904 р. видана збірка оповідань «Діалоги тварин», де вперше авторка ставить тільки своє прізвище. 1906 р. Колетт покинула чоловіка і розпочала процес розлучення, що стало для неї звільненням від тиранії Віллі. Колетт вивчає мистецтво пантоміми з Ж. Вагом і знайомиться з Матільдою де Морні (Міссі), надалі Колетт працює як артистка мюзик-холу (1906–1912). Вона епатувала публіку виступом у пантомімі «Єгипетський сон» у Мулен-Руж (надалі постановка була заборонена). Колетт грає роль Клодін в адаптованій версії перших двох романів про Клодін, створеній Віллі та Люве.

Досягнувши успіху на сцені, виступаючи з гастроллями у Франції, Колетт продовжує писати. Про цей період її життя йдеться у «театральних» романах «Волоцюга» («Неприкаянна») (1910), «Турне» (1911). 1912 р. Колетт виходить заміж за А. де Жувенеля, редактора газети «Ле Матен», куди вона подає свої статті та дописи. У подружжя була спільна дочка Колетт де Жувенель. Стосунки з Б. де Жувенелем стали темою роману «Незріле зерно» (1922). Розчарування другим шлюбом завершиться розлученням та сюжетом для роману «Жюлі де Карнеян» (1941). Колетт працює редакторкою журналу «Ле Матен». Про стосунки з першим чоловіком Колетт написала роман «Улюблений» (1912–1920), що був адаптований для театральної постановки 1921 р. Історія матиме продовження у романі «Кінець Улюбленого» (1926). Колетт стає почесною президенткою премії Ла Ренесанс 1921–1928 рр. Третім чоловіком Колетт став М. Годке з 1925 р. У 30-х роках Колетт публікує свої найкращі романи, що зроблять її всесвітньо відомою: «Народження дня» (1928), «Сідо» (1930), «Кішка» (1933) «Дует» (1934). Коли розпочалася друга світова війна, М. Годке був заарештований німцями і завдяки клопотанням Колетт визволений в лютому 1942 р. Незважаючи на артрит, що все більше й більше знерухомлює письменницю, Колетт активно працює над ліричною прозою («Париж з мого вікна», «Готельна кімната», «Блакитний ліхтар», «Оголеність», «Земний рай», «Зірка Веспер»). З 1947 р. Колетт пересуватиметься винятково на інвалідному візку. 1948–1950 рр. видавництво «Флерон» видає повне зібрання творів Колетт. 3.08.1953 р. Колетт померла, католицька церква відмовила в обряді поховання через її дворазове розлучення. Свідченням визнання авторки є наступні факти: 1920 р. Колетт стала кавалером Ордена Почесного легіону, була обрана членом Королівської Академії французької мови і літератури Бельгії та Гонкурівської академії (1945 р.), а з 1949 р. Колетт її очолює. Про життя Колетт зняв однойменний фільм 2018 р. режисер В. Вестморленд.

Проблема жінки поч. XX ст. у романах про Клодін.

За свого першого чоловіка, Анрі Готьє-Віллара (Віллі), Колетт вийшла заміж в юнацькі роки. Він як стильний денді сильно вплинув на формування юної Колетт, яка була так на нього

несхожа за своєю життєвою позицією і переконаннями. В творчості Коллет першого періоду особливу роль відіграє тема пошуку іпізнання кохання, стосунків жінки і чоловіка. Перший роман Колетт «Клодін в школі» (1900) опублікований за підписом Віллі. Віллі стверджує, що отримав рукопис невідомого автора, на основі якого і створювалися легенди про Клодін. Цей роман одночасно спровокував скандал і приніс успіх спочатку Віллі, а потім і авторці-Колетт. Природність і невимушеність оповіді стали особливістю прози Колетт і надалі. Він знаменував появу нової романістики у французькій літературі XX ст.

Це частково автобіографічний роман з оповіддю від першої особи – молодій дівчині, котра закінчує школу в невеличкому містечку. П'ятнадцятирічна Клодін живе в Монтіні з батьком, що більше цікавиться молюсками, ніж донькою. Невеличка сільська школа стала тлом описаних нею пригод, що нагадують щоденник. Її щоденне життя – це прогулянки з молочною сестрою Клер, подругами Анаїс, Люс, Марі, які обговорюють особисте життя та пліткують про події у школі; візити шкільного лікаря Дюрертре, що любить молоденьких дівчаток; уроки музики з Антоніном Рабастеном, що підбиває до неї клини. Не менш цікаві події поживляють розповідь: стосунки директорки Сержант та вчительки Лантене. Через недомовки авторка не виходить за межі пристойності. Атмосфера школи для дівчат передана з тонким гумором та легкою іронією. Шкільник рік завершується іспитом на атестат і святкуванням кінця навчального року, що організоване на честь міністра, який відвідує цю школу.

Клодін – це розсудлива юнка з сильним характером, сформованою особистістю. Вона пізнає світ дорослих і досвід кохання. Вона усвідомлює свій шарм і може протистояти вчителям і дорослим. Клодін вважає своїх товаришок занадто простими, наївними; так само критично вона сприймає чоловіків, що з'являються в її житті. Клодін знаменує народження нового типу жіночого персонажа – юнка-жінка, одягнена у шкільну форму, стане символом жінки XX ст. Авторка означила її тип як «розбещену невинність». Клодін – першопроходець, витончений і новий яскравий образ майбутніх жіночих персонажів Колетт, що стануть її

розвитком. Жулі де Карнейлан стане продовженням цього персонажа у зрілому віці, Ренеї Нере втілить страждання покинутої і розчарованої у шлюбі Клодіни-Колетт. Колетт добре вдався персонаж Клодін, авторка зуміла мотивувати її поведінку, пояснити життєву позицію. Її секрет як оповідачки полягає у стриманому і чуттєвому стилі оповіді та застосуванні автобіографічних елементів (приклад автопсихологічного роману), що роблять твір живим спогадом.

Далі опубліковані продовження: «Клодін в Парижі» (1901), «Клодін у шлюбі» (1902), «Клодін йде» (1903). «Дім Клодін» (1922) не має тематичної спільності з серією про Клодін, це роман про дитинство Колетт на фермі та її домашніх улюбленців. У романі «Клодін в Парижі» дівчина опиняється сам-на-сам з метушливим великим містом після хвороби, що забрала її розкішне волосся (як символічне прощання з дитинством). У романі продовжується тема усвідомлення сексуальності на прикладі Марселя, формується пара Клодін – батько Марселя Рено. У романі «Клодін у шлюбі» (1902) бачимо Клодін після одруження з Рено, подружжя живе подвійним життям зі зрадами, конфліктність стосунків чоловіка і жінки загострюється, психологізм поглиблюється; «Клодін йде» – роман, де в центрі уваги постає Анні – нещаслива у шлюбі жінка, що прагне здобути незалежність від свого чоловіка, її особистість формується під впливом її сестри-феміністки. В цих романах акцентом зображення стає снобізм інституту шлюбу, зневага до жінки як особистості та її право на вільний вибір у житті та сексуальних стосунках.

Проблематика стосунків чоловіка і жінки: романи про Улюбленого-Шері. «Улюблений» (інша назва «Шері») – роман Колетт, що вийшов друком у 1920 р. Леа де Лонваль, 50-літня жінка, є коханкою Фреда Пелу на прізвище Улюблений-Шері. Чим більше Леа бачить згасання почуття у молодого коханця, тим чіткіше вона відчуває останній спалах пристрасті з подивом і розчаруванням, усвідомлюючи гіркоту втрати. Однак, варто було Улюбленому одружитися з молодого Едме, як він зрозумів, що шкодує про розставання з Леею під тиском матері та «моральності» суспільства. Картина світського середовища, обурення та несприйняття, що супроводжує стосунки молодого чоловіка зі старшою жінкою, тонкий аналіз

жіночої душі, сумний гумор романістки зробили цей роман одним із найулюбленіших та найвідоміших творів Колетт. Леа та Шарлотта завдячують своїми статками цьому остогидлому «моральному» світові, про що згодом йтиметься у романі «Жіжі», та й Улюбленому не потрібно працювати – все це дозволяє Колетт розмірковувати над темою її твору: драма стосунків чоловіка та жінки на соціальному тлі. Як персонажі трагедії у Шекспіра, вони мають страждати тільки від кохання, а страждають один через іншого та через несприйняття їхніх стосунків іншими. Маємо переробку п'єси М. Батая «Мати Колібрі»: мораль цієї історії як покарання за кохання, що не зважає на вікову різницю. Цей роман є найсумнішим у творчості Колетт: усвідомлення старіння коханої жінки та кінця кохання штовхає персонажа на самогубство. У романі наявні розлогі діалоги та внутрішні монологи-голоси Леї та Шарлотти, Улюбленого; відзначимо теж мистецький показовий декор (кімната та ліжко Леї), значущість деталі (намисто з перлин Леї). Важливе значення надається проблемі тілесності: старіння жіночого тіла, почуттєвість молодості. Роман має дві кіноадаптації: «Шері» (1950) реж. П'єр Бійон та «Шері» (2009) реж. Стівен Фрірз. У 1926 р. авторка написала продовження цього роману – «Кінець Улюбленого». Прообразом чоловічого персонажа став коханець Колетт Огюст-Олімп Ерію.

Анімалістичні образи Колетт та їхня функція. У 1904 р. з'являється перший твір «Діалоги тварин», виданий під прізвищем Колетт. Так знаходить вияв любові до тварин авторки та успішне використання анімалістичних образів кішки та собаки для зображення проблеми порозуміння чоловіка і жінки у сім'ї. Форма діалогу-стенограми розмови між кішкою, Кікі-ла-Дусетт, та собакою Тобі-Собакою цих оповідань є виграшною, як і коментар ситуації з позиції тварин, їхнє «нерозуміння» чи навпаки «роз'яснення» проблеми людських стосунків. Надалі анімалізм знайшов вияв у романах «Кішка» (1933), «Мир серед тварин» (1916), «Чисте і грішне» (1932).

У дванадцяти оповіданнях «Діалогів тварин» переплітаються поетичність, гумор та автобіографічні моменти з життя Колетт. Перші частини («Сентименти», «Подорож», «Пізня вечере», «Перший вогонь») опубліковані 1904 р. Три

нові частини («Вона занедужала», «Буря», «Візит») опубліковані 1905 р. До третього видання в 1930 р., авторка додає ще п'ять творів («Мюзик-хол», «Тобі-собака говорить», «Сука», «Та що повертається» та «Тварини й черепаха»), стиль яких змінився, адже Колетт у той час пережила розлучення, скандали й війну 1914-1918 років: тварини, як і вона, втратили свою невинність і стали більш зрілими.

Персонажі Вона і Він – це Колетт і Віллі. Вона – об'єкт обожнювання собаки Тобі, тридцятилітня жінка, щаслива на самоті з природою. Він – письменник і журналіст, ловелас, оточений коханками, інтелектуал, замкнений у своїй вежі зі слонової кістки, що знаходить розраду у своєму кабінеті, пишучи роман, кумир кішки Кікі. Всіх персонажів можна побачити в потязі під час подорожі, ніби підслуховуючи їхні наївні та влучні коментарі. Він піклується про Неї, коли вона хворіє, але це єдині моменти, коли їх можна побачити разом. Насправді кожен живе незалежно одне від одного. Ця відокремленість людей підкреслюється чіткою відмінністю між їхніми двома домашніми улюбленцями: собакою і кішкою з різними характерами: Тобі (смугастий бультер'єр з обличчям жаби, витрішкуватими очима, циліндричним корпусом та коротеньким хвостом) – рухливий, неспокійний, імпульсивний, галасливий, непередбачуваний та наївний та Кікі (ангорська породиста смугаста кішка, що знає собі ціну) – любляча спокій, виважена і спостережлива, зарозуміла і зневажлива. Зрада чоловіка Віллі, що сильно вразила Колетт, відображена в оповіданні «Тобі-Собака розмовляє», де собака коментує психологічний стан своєї господині. Персонаж Вона згадує жінок *«які оточують його нестримним колом»* в той час, коли *«Він слабкий, Він непостійний»*. Оповідання є сповіддю ображеної, зрадженої жінки-письменниці собаці. Гумор діалогів і ніби незначні розмови стають свідченням проблеми стосунків у родині та проблеми жінки поч. XX ст. (нищовартість жінки, зради, брак любові та поваги до неї).

Жіноча проблематика романів Колетт. Романи Колетт засвідчили бажання жінки бути незалежною на початку XX ст., коли жінка у французькому суспільстві займала тільки друге місце після чоловіка, як ісама авторка. У «Діалогах тварин» Її-Колетт життя складають виходи, прогулянки і

світські візити, в той час як Він-Віллі «працює», щоб забезпечити сім'ю. Проте саме Колетт писала романи, а її чоловік, вважаючи себе обдарованим письменником, тільки ставив підпис під творами дружини. Жінка демонструє свою незалежність, коли сама себе матеріально забезпечує, граючи у спектаклях в мюзик-холі, під зачарованими поглядами персонажа Тобі-Собаки, який каже їй *«Неробство мене тяготить. Я би хотів працювати!»*. Це також нагода показати бажання фізичної емансипації жінки, яка хоче насолоджуватися власним тілом і жити своєю жіночністю, *«танцюючи оголеною у шкірі пантери»*, що не сприймає ні мораль початку XX ст., ні суспільство, ні критики. Шлях до незалежності не був безболісним для письменниці, оскільки Колетт була розкритикованою, несприйнятою, висміяною. Проте вона як авторка, що підняла до обговорення проблему становища жінки початку XX ст., її життя як приклад шляху до незалежності від чоловіка, справили значний вплив на подальше формування фемінізму та феміністичної літератури.

Висновки. Колетт створила цілісний образ жінки початку XX ст. (персонаж Клодін та її подальший розвиток). Вона привернула увагу до проблем тілесності, сексуальності жінки та свободи кохання. Її жіночі персонажі викликають симпатію та співчуття, трагізм жіночої долі у простому та емоційному викладі письменниці захоплює читачів до сьогодні. Колетт увійшла на літературний обрій не тільки як оригінальна письменниця, а й як символічний образ жінки першої половини XX ст. Колетт створила зразки автопсихологічного роману, де авторка розповідає про своє життя, не зливаючись повністю із персонажем. Сповільнення сюжету та відкритий фінал сприяє поглибленню психологічності. Соціальний фон є важливим, однак його обмеження розширює психологічність роману.

Місце письменника у добі, його значення. Авторка вирізняється серед її письменників-сучасників А. Жіда, Р. Роллана, Ж. Жироду та ін. жіночою проблематикою романів та оповідань, виходить за межі регіонального роману (М. Паньоль). Можна констатувати, що Колетт привернула увагу до проблеми жінки у суспільстві початку XX ст., своїми романами ствердила її право на незалежність від чоловіка,

свободу вибору свого життя. Її вплив прослідковується на подальший розвиток і поширення фемінізму у Франції та феміністичної літератури, хоча сама письменниця не вважала себе феміністкою. Авторка продовжила боротьбу за самоствердження жінки, розпочату ще Ж. Санд у XIX ст.

Запитання і завдання

З'ясуйте значення творчості Колетт у контексті світової літератури.

Розкажіть про проблему жінки поч. XX ст., відображену у творчості Колетт.

Визначіть головні проблеми творчості Колетт.

Які періоди виділяють у творчості Колетт?

Порівняйте позицію Колетт і С. де Бовуар.

Проаналізуйте проблематику романів про Клодін.

Поясніть значення анімалістичних образів у Колетт.

Література

Колетт Габріель Сідоні. *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник* : у 2 т. / за ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2005. Т. 1 : А — К. С. 773.

Фомін С. Колетт Г. [Інтернет-ресурс]. URL: <https://javalibre.com.ua/java-book/author/bio/25174>

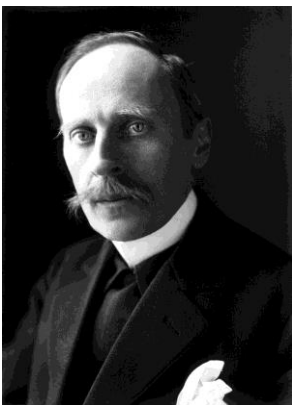
Bonal G., Rémy-Bieth M. *Colette intime*. Paris: Phébus, 2004.

Michineau S., *L'autofiction dans l'oeuvre de Colette*. Paris: Publibook, 2008.

Pichois C., Brunet A. *Colette*. Paris: Le livre de poche, 2000.

Ромен Роллан

Криворучко С. К. (Харків)



Роллан Ромен (1866 – 1944) є лауреатом Нобелівської премії з літератури 1915 р., якою його нагородили за роман «Жан-Крістоф» 1904-1912 рр. У своїх творах письменник зображував життя як своєрідну інстанцію, як іраціональну стихію, що пізнається інтуїцією. Як модерніст Р. Роллан не протиставляє ідеальну та матеріальну субстанцію, а утворює нові форми в літературі за канонами музики –

роман-ріку («Жан-Крістоф», «Зачарована душа»), який є суб'єктивною епопеєю, що відрізняється від реалістичних засад XIX ст., та засновує жанр на межі документальності і художності – життя видатних людей («Життя Бетховена», «Життя Мілле», «Життя Толстого»).

Р. Роллан народився у містечку Кламсі (Бургундія) у родині нотаріуса. Батьки були інтелектуалами, які серйозно ставились до освіти сина. На фортепіано письменника вчила грати мати. Любов до музики справила на нього значний вплив та віддзеркалилась у творчості. Улюбленим композитором був Л. ван Бетховен, якому присвячено твір «Життя Бетховена» 1903 р. та «Великі творчі епохи» («Незакінчений собор») 1927 р. Іншим важливим заняттям було читання. Р. Роллан учився в коледжі Кламсі, після чого його батьки переїхали в Париж заради сина, щоб дати йому гідну освіту. Його батько продав нотареальну контору в Кламсі, після чого працював у банку Парижу. У Парижі Р. Роллан учився в ліцеях Людовика Великого та Сен Луї, після яких вступив у Еколь Нормаль – Вища Нормальна школа. Рисию характеру Р. Роллана є здатність пристосовуватись до інших. Наприклад, він мріяв бути музикантом, однак, щоб не розчаровувати батьків, здійснив їхні очікування – обрав шлях ученого-професора. Він знайшов компроміс між власним покликанням та волею батьків, коли обрав діяльність музикознавця, що вплинуло на його ідіостиль у художніх творах.

Авторитетною для Р. Роллана була творчість Л.М. Толстого, з яким відбулося листування, та якому присвячена книга «Життя Толстого» 1911 р. Вплив мала творчість Г. Ібсена. Після завершення Еколь Нормаль 1889 р. Р. Роллан пише дисертацію в Італії, над якою працює в музеях Ватикану та Риму, приділяє увагу тенденціям Античності, Відродження. У Римі в цей період він знайомиться з баронесою Мальвідою фон Мейзенбург, яка була письменницею-інтелектуалкою (її твори були номіновані на Першу Нобелівську премію 1901 р.). Саме Мальвіда відкрила для Р. Роллана інший кут зору на інтерпретацію витворів мистецтва. Особливо вона приділяла увагу німецькому романтизму та філософії ідеалізму, що теж вплинуло на формування естетики Р. Роллана.

1892 р. Р. Роллан одружується з Клотильдою Бреаль – дочкою видатного французького філолога, після чого знов приїжджає в Рим, та продовжує роботу над дисертацією. 1895 р. у Сорбонні він захищає дві докторські дисертації: по музикознавству «Походження сучасного ліричного театру: історія опери в Європі до Люллі та Скарлатті» та мистецтвознавству «Занепад живопису в Італії після XVI століття». По музикознавству це був перший захист дисертації в Сорбонні. Після захисту дисертації Р. Роллан читав лекції з історії музики в Еколь Нормаль та Сорбонні упродовж 17 років. Паралельно він займається літературною творчістю, починає писати п'єси, створює цикл історичних драм. Як письменник Р. Роллан відчував вплив Мальвіди фон Мейзенбуг, яка була його другом. Історичні п'єси Р. Роллану не вдалося надрукувати. Наступним був цикл «Трагедії віри». У цих творах письменник зображує еволюцію особистості, сильного героя, який намагається розвивати свої можливості та таланти. У характері героя гармонійно перетинаються «мрія» і «дія». Культивується здатність на вчинок. Цикл п'єс «Театр революції» 1898-1902 рр. віддзеркалює події Французької революції 1789 р.

1901 р. Р. Роллан розлучається з Клотильдою Бреаль. У мисленні Р. Роллана поєднувалися науковець і митець. Свої естетичні засади, своєрідну теорію письма драми, Р. Роллан втілює у книзі «Народний театр» 1903 р. Драматургія Р. Роллана не мала успіху. 1903 р. Р. Роллан розпочинає цикл «Героїчні життя», в якому заснував новий жанр – біографія. Біографії письменник створював на засадах документів та фактів, вони були достовірними. Це було новаторством для того часу. Паралельно з біографіями Р. Роллан пише роман «Жан-Крістоф» 1904-1912 рр.

Як і письменники модерністи та авангардисти Р. Роллан не приймає військову агресію, яка була нав'язана світові імперіальними державами Францією та Німеччиною на поч. XX ст. У часи Першої світової війни Р. Роллан живе у Швейцарії, йому споріднені ідеї пацифізму, він заперечує феномен війни у будь-якій формі. У ході війни письменник бере участь у роботі Червоного хреста, а гроші від Нобелівської премії перераховує для полегшення життя людей, які

постраждали од війни. Свої антивійськові погляди Р. Роллан відбиває у статтях, які увійшли до збірки «Понад сутичкою» 1915 р. У цих статтях сповідується філософія ненасилля, критикуються військові настрої та дії і німців, і французів, і їхніх прихильників, спростовується ідея – «перемога будь-якою ціною», ворогуючі сторони закликаються до примирення. Першу світову війну Р. Роллан інтерпретував як безумство. Погляди письменника викликали опір серед французьких «патріотів», однак вивели його на світовий рівень громадських діячів того часу. Свої погляди, які були новітніми для того часу, Р. Роллан висловлював упродовж війни. Коли було укладено мир, Р. Роллан надрукував статтю «Декларація незалежності духу», в якій стверджував, що місія інтелектуалів – захищати Дух Свободи, створити символічну республіку Розуму, яка об'єднає європейські народи та вбереже від майбутніх війн.

Підґрунтя для цих поглядів Р. Роллан шукав у культурі, філософії та релігії Індії. Результатом цих досліджень стали біографії «Махатма Ганді» 1924 р., «Життя Рамакрішні» 1929 р., «Життя Вівекананди» 1930 р. Р. Роллан привернув увагу європейської спільноти до духовного пошуку Махатма Ганді, який підводив людство до моральної проблеми вибору, за чим послідувало зникнення імперіальних інституції та становлення постколоніального мислення. Упродовж 1922-1933 рр. Р. Роллан пише твір «Зачарована душа», в якому поруч із новітніми для того часу феміністськими орієнтирами віддзеркалюються настрої неприйняття фашистської ідеології.

1927 р. у Парижі вбили видатного українського патріота, громадського діяча, публіциста, літературного та театрального критика Семена Петлюру. Його вбивця Шварцбард під тиском і загрозами з боку силових структур СРСР виконав цей наказ, приховуючи це доручення під нагодою помсти за єврейські погроми, які штучно організовувала Російська імперія в Києві на поч. XX ст. Після цього вбивства пройшов сфабрикований судовий процес, перед яким відбулася угода між СРСР та Францією про виправдання Шварцбарда французьким судовиробництвом, за що Франція отримає грошові внески від СРСР. Шварцбарда на суді виправдали, однак Франція за це гроші так і не отримала. Р. Роллан на цьому процесі виступав

на боці Шварцбарда проти несправедливо вбитого Семена Петлюри та його родини.

1934 р. Р. Роллан одружується із Марією Кудашевою (Майя Кувільє) – російською поетесою та перекладачкою, яка стала його помічницею. Влітку 1935 р. упродовж місяця Р. Роллан живе у СРСР на запрошення М. Горького. Ці часи були розквітом перших сталінських репресій (голодомор в Україні 1933 р., поміщення інтелектуалів, вчених, письменників у концтрабоційні лагери СРСР), чого Р. Роллан не помітив, перебуваючи у країні, на відміну від А. Жіда.

У Францію із Швейцарії Р. Роллан переїжджає 1938 р., де живе у місті Везель. Письменник дуже болісно сприймав події Другої світової війни, яку вважав національною катастрофою. Стан, у який потрапила Франція, був для нього приниженням. Коли німці окупували Везель, вони зайняли частину його будинку, таким чином він був полоненим у власному домі. За ним стежили. Дружина була поруч, піклувалася, допомагала у роботі. У часи Другої світової війни Р. Роллан продовжував писати. Це були автобіографічні твори «Плавання навколо світу», «Внутрішня подорож», «Спогади 1939-1942», багатотомна книга «Бетховен. Великі творчі епохи», книга «Пегі». Після звільнення Парижу від німецької окупації 1944 р. Р. Роллан відвідав це місто останній раз у житті.

1944 р. 30 грудня Р. Роллан помирає від сухот у Везелі, його могила знаходиться у Кламсі на кладовищі Брев.

«Жан-Крістоф» 1904-1912 рр. Описуючи життя видатних митців (Л. Толстой, Ж. Мілль, Л. ван Бетховен) письменник повному розуміє феномен «героїзм», який розкривається не в напружених історичних подіях, а в повсякденному житті: протистояння особистості хворобам, бідності, самотності, оточуючому світу. «Героїзм серця», за Р. Ролланом, це моральна сила характеру, внутрішнє протистояння обставинам. Ось чому в контексті «Жан-Крістофа» (письменник працював паралельно з «Героїчними життями»), зберігається романтичний пафос. Роман пов'язано з філософською традицією А. Берґсона – віддзеркалення інтуїтивного світосприйняття. Р. Роллан, суголосно А. Берґсону, формує художні образи у «Жан-Крістофі» як творчі істоти, через які у метафізичному космічному процесі проходить «творчий

поштовх», коли наголос ставиться на інтуїцію, іраціоналізм, а не на розум.

Вчинки героїв відбуваються під впливом «життєвого поштовху» на рівні підсвідомості. Образ Жан-Крістофа є символічним, масштабним, розкривається через силу волі, відповідно бетховенській традиції. Жан-Крістоф – символ людського духу, реалізує можливості вітаїстичний стихій, що розкриває ідеалістичний світогляд Р. Роллана. У творчості Р. Роллана поєднуються риси романтизму поч. XIX ст. (традиції В. Гюго); романтизму 2 пол. XIX ст. (традиції Л. Толстого); модернізму поч. XX ст. – інтуїтивізму (А. Бергсон) та неоромантизму. Під вплив музики потрапили окремі елементи ідейно-художньої системи літератури – ідея розвитку і руху, та система організації цих ідей. У тканині тексту «Жан-Крістофа» інтермедіально поєднуються декілька видів мистецтва – література, музика, живопис.

Художній образ музики в романі є новаторським, саме цей образ відкриває перспективу для філософського, соціального, інтелектуального, історичного пластів у творі. Окремо слід говорити, що образ «музики» обрамляє роман, він стоїть **«над»** і **«поза»**, коли оголошує заключне слово. За допомогою музики, яка стає символом, висловлюються почуття. Усі герої мають найвищий кульмінаційний акорд, як і в симфонії, що будується на декільках тонах, «Жан-Крістоф» втілює ідею сильної особистості, що має вплив, волю і красу почуттів. Р. Роллан зображує музичного шанувальника Жан-Крістофа, коли у тексті зображує психологічний стан людини, на відчуття та емоції якого впливає музика, що у свідомості читача формує враження «звуку». Поетикально текст Р. Роллана живий, віддихає, коли автор інтерпретує феномен мистецтва, яке має народжуватися «не в приміщенні», а на свіжому повітрі. Важливою для Р. Роллана є категорія «правди», оскільки митець має бути «чесним».

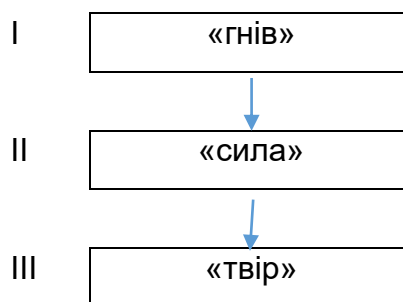
Сила духу має велике значення у формуванні генія. Прототипом Жан-Крістофа, якоюсь мірою, є Л. ван Бетховен, хоча між літературним героєм та реальним композитором відстань понад 200 років. У образі Жан-Крістофа Р. Роллан створює героїчний характер, наділяє його силою та розкриває процес творчості. Ця сила формується під впливом гніву у

пафосі роману на тонкому психологічному рівні. Гнів накопичується і переходить у силу, яка викликає натхнення, що сприяє народження витвору мистецтва. «Прекрасне» виникає з негативних почуттів, що стають поштовхом натхнення. Акт творчості складається із трьох ступенів, що поєднані причинно-наслідковими зв'язками: 1) «гнів», «образа», «незадоволеність» формуються життєвими обставинами, беруть витoki в реальності (голод, фізичний біль, нещасливе кохання, соціальна несправедливість). Перший ступінь знаходить відгук у людській душі, проходить через свідомість, та формує другий ступінь. 2) «сила», «враження», «емоція» виникають лише у здатних до співчуття людей, що мають талант (талант є відхиленням від норми на генетичному рівні), в результаті чого виникає інший рівень емоцій із духовності (позареальності), а не первинної реальності. Протест, неприйняття ситуації викликають бажання донести свої відчуття до інших, що віддзеркалюється у третьому ступені. 3) «твір», «картина», «симфонія», «роман» є результатом, переходом із підсвідомого, духовного у реальність, оскільки витвір мистецтва належить не лише митцю, а, передусім, «іншим» – реципієнтам.

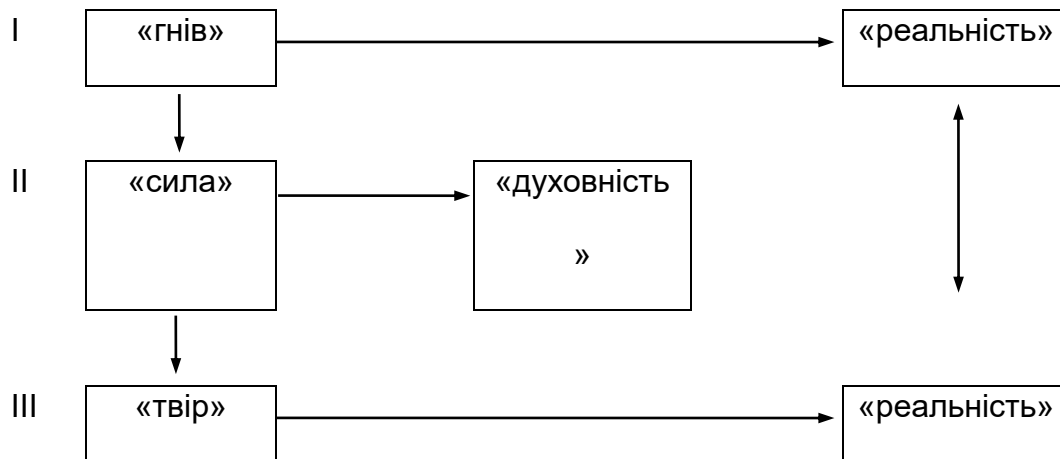
Р. Роллан поєднав науку та мистецтво, у художньому творі втілює естетичні засади процесуальності творчості.

Схематично це виглядає так:

Акт творчості:



Співвідношення акту творчості з соціумом :



Велике значення у формуванні генія Жан-Крістова грає гнів, агресія. Людською гармонією є музика, однак, божественною гармонією, на погляд Р. Роллана, є природа. Талант митця – це здатність бачити красу навколо, у природі, в оточуючих. Сила особистості Жан-Крістофа проявлюється в азарті, бажанні бачити результат як оцінку своєї роботи, для нього важлива перемога, якої він прагне усією своєю суттю. Призначення людини для нього полягає в «дії» – здатності рухатись і розвиватись. Екзистенційним є сприйняття героєм смерті та визнання неповторності й унікальності буття героя. Р. Роллан осмислює людську незалежність і відповідальність, вину і страх, сенс життя в ракурсах іпостасей кохання і смерті, відчуження людини, складності комунікації. Людина завжди стоїть перед смертю, саме тому намагається долучитися до трансцендентності, вийти за власні межі: або в «Ніщо», або до «Бога».

Жан-Крістоф незадоволений, постає проти Бога, відчуває несправедливість і недосконалість світу. Однак робить він це пасивно, оскільки відчуває страх перед невідомістю (космосом). Жан-Крістоф критично ставиться до світобудови, зневажливо сприймає Бога, однак припускає його існування й апелює до нього, правда, робить це боязко, з почуттям провини. Ставлення до Бога має динамічний характер, можна навіть простежити еволюцію, яка залежить від стану душі Жан-Крістофа (щастя / нещастя), зовнішніх обставин, спілкування або усамітненості. Жан-Крістоф хитається між вірою та невірою в Бога, в чому віддзеркалюються настрої спільноти та

мистецтва поч. XX ст. Жан-Крістоф не може задовольнитись відповідями і догмами, які дає церква, він прагне сам прийти до усвідомлення улаштування світу, коли самотійно аналізує історію, літературу, філософію, мистецтво, життя. Він шукає сенс життя через любов до Бога, якого відчуває в своїй душі. Для Жан-Крістофа Бог – це любов до всього існуючого. Музика, мистецтво є результатом реалізації Божественної енергії в людській діяльності. Р. Роллан зображує зв'язок людини з Богом на космічному рівні духовного спілкування.

Р. Роллан впроваджує ідею суті «життя»: «жити» може не кожна людина, більшість існують за інерцією, механічно виконуючи обов'язки. Вища форма «життя» – творчість. Для Жан-Крістофа життя – це Бог, як всеохоплююча, всюдисуща багатогранна любов (до природи, до людей, до друзів, до жінки).

Образ смерті стоїть окремо: він ніби знищує всі життєві прагнення та надії, робить життя марним і безцільним. Незважаючи на «присутність» смерті, Р. Роллан створив образ митця «оптиміста», який «живе» та бере натхнення з «життя». У натхненні природа виконує відроджувальну функцію відображення, а кохання (любов) проходить лейтмотивом: художник постійно має перебувати у стані закоханості. Кохання минуле, важливим для нього є щирість, яка є даром, як краса або розум, тому неможливо вимагати щирості від кожного. Дуже шкідливою, на думку Р. Роллана, є звичка, яка завдає шкоди почуттям.

Проблеми митця реалізуються Р. Ролланом у питаннях: для чого митець творить? Співвідношення автора і твору розуміється Р. Ролланом як спілкування між живими істотами – твір для автора «живий». Р. Роллан у творі починає розмовляти зі своєю тіннію, для того щоб висловити ставлення до літератури взагалі. Письменник впроваджує ідею, що боротьба як процес є злом, навіть коли вона відбувається заради блага, оскільки страждання обов'язково виникають у процесі боротьби. Страждати не варто. Тут простежується суголосність із концепцією Ф. Достоевського – «сльоза дитини». Мистецтво, на думку Р. Роллана, – це інструмент, далекий від досконалості, а геній – виражає силу свого життя завдяки інструментові. Письменник тлумачить мистецтво як

«життя», а любов як красу життя, яка є основою мистецтва. Стиль митця – це його душа. Талант митця полягає в умінні бачити красу (божественну гармонію природи) і втілювати її в танці, звуці, фарбі, слові (в людській гармонії, мистецтві). Талант вміє бачити красу правди (реальності, довкілля), втілювати її у красі любові (по-християнські зрозумілому добрі). Мистецтво зрозуміло кожному, відкриває шлях до братерської єдності, до вічності. Жан-Крістоф «триєдина і єдина душа» з її трьома складниками стихіями: 1) стихія полум'я життя як первинна за часом; 2) стихія аскетизму, самодисципліни як шляху до радості і повноти життя, 3) стихія духу, яка не визнає «ні кордонів, ні націй, ні рас, ні релігій».

«Зачарована душа» 1922-1933 рр. У романі головна героїня Аннета Рів'єр у вітаїстичному ракурсі стає мисткинею власного життя. Як митець Аннета розфарбовує оточуючий світ, людей, події в кольори, які обирає власно. Спектром творчості Аннети є її життя, в якому вона виражається інтуїтивною системою іпостасей-стихій. Образ Аннети є феноменологічним структурним зразком, який висвітлює ідеал Р. Роллана. У цьому образі простежується еволюція письменника. У «Вступі» до «Зачарованої душі» Р. Роллан зазначає, що категорії істини і співчуття були для героїні двома полюсами життєвої осі, неможливість сполучення яких зумовила складність її долі.

У «Зачарованій душі» порушується проблема досягнення внутрішнього комфорту, який створює особистість, незалежно від зовнішніх умов, що примирює її з життям. Образ Аннети Рів'єр є одним із найбільш об'ємних і складних жіночих образів світової літератури. Героїня належить до авангарду жінок (суфражисток, феміністок), які прокладали шлях до незалежного життя. Головною ідеєю роману є проявлення сили особистості, її здатність до еволюції, яку символізує «текучість». Через художній образ Аннети передається коло проблем роману: протистояння особистості суспільству, вимогам часу, отчуженим обставинам; статеві взаємостосунки у зіткненні характерів; спілкування «дітей» та «батьків»; існування та зіткнення «національного та «космополітичного»; аналіз «трансцендентності» як основи буття. Художній образ Аннети передає позицію художника і людини Р. Роллана.

Унікальною є структура образу, яка складається з чотирьох іпостатей, або, користуючись термінологією Р. Роллана по відношенню до Жана-Крістофа, стихій : жіночої (стихія еросу); материнської; соціальної; онтологічно-трансцендентної.



Складність душі і характеру романних героїв – важлива риса естетики Р. Роллана. Аннета романтично піднесена, але не ідеалізована. Письменник наділяє її незвичайною моральною цілісністю, рідкісною чарівністю, живим розумом, здатністю до сильних почуттів. Метою автора є створити складний художній образ жінки тієї доби, тому він не згладжує протиріч, що закладені в особистості Аннети, не спрощує її характер, як і не відводить її від життєвих випробовувань. Він загострює драматизм її долі для того, щоб вона вийшла переможницею з великих випробувань, щоб дати можливість її характеру розвинути і розкритися у житті, багатому внутрішніми кризами й розчаруваннями. Шлях до істини проходить через відмову від багатьох ілюзій у сфері особистого і суспільного життя, відбувається переоцінка близьких людей, власних переконань і мрій.

Аннета постає як образ крайнощів, граничних прагнень у всьому. Моральні принципи вступають у протиріччя з веліннями жіночого інстинкту або стихією ероса. Потреба кохання – не лише дочірнього, сестринського, подружнього, але й жіночого, глибоко закладена у психіці, як і потреба «зберегти себе» – шанобливе ставлення до власної особистості, стійкість моральних догм. Суперечності є не лише в культурному, а й у природньому аспекті: зіштовхуються інстинкти (інстинкт розмноження та інстинкт самозбереження).

Жіноча іпостась розкривається у стусунках Аннети з чоловіками Роже Бріссо, Жюльєн Даві, Філіпп Віллар і Франк. Цілий потік почуттів пов'язаний з першим коханням, яке закінчується розривом з Роже Бріссо: пробуджена чуттєвість, жаль до коханого і тривожні роздуми про власний шлях. Р. Роллан демонструє, як виникає конфлікт між розумом і почуттям, як процес спостереження переходить у висновки. Письменник передає сумніви і муки, в яких складається прийняття незвичайного рішення – відмова від шлюбу, народження дитини без батька. Героїня переживає страждання все ще неперебореного кохання. Напередодні весілля Аннета не говорить про духовну незалежність, в неї немає цинічності та легковажності. Важливим для Аннети є збереження права «жити відповідно своїй душі».

Кохання Аннети і Роже приречене в результаті збігу двох обставин: 1) виховання Роже суголосно традиціям того часу (ставлення до жінки, як до речі – вульгарне тлумачення концепції «берегині домашнього вогнища»); 2) невідповідність Роже духовному рівню Аннети. Він не здатний «розгледіти» Аннету, не може зрозуміти і відчувати її душі. Роже кохає Аннету і схиляється перед образом, який сам для себе створив. Справжню ж Аннету він не сприймає. Біда полягає у тому, що героїня має більшу проникливість, вона дуже добре розуміє свого нареченого.

Не роль світської дами неприємна героїні, вона боїться погрузнути у нещирості, нерозумінні, нещасті. Із якою радістю б вона віддала усе для Роже, коли б помітила хоч один шляхетний рух його душі, якщо б він тільки наважився щось принести у жертву, але він прагне лише до того, щоб принести Аннету в жертву собі. Героїня, звичайно не дозволила б коханому жертвувати собою, їй потрібна була лише його великодушність, на яку він був не здатний. Розуміючи це, вона тікає, не зважаючи на кохання. Аннета Рів'єр відмовляється від благопристойного шлюбу, оскільки переконується у тому, що він загрожуватиме втратою її особистості, оскільки родина Бріссо, у яку вона має увійти, обплутає її своїми традиціями. Вона зважується на вільне материнство – дуже безглуздий вчинок для того часу. Почуття людської гідності не дозволяє їй примиритись із думкою, що для права бути щасливою матір'ю

треба бути оголошеною чиєюсь власністю. Аннета прирікає себе на самотність не тому, що принципово не приймає шлюбу як в'язниці, а тому, що для неї спільне життя можливе лише з людиною, яка шанувала б її незалежність, її людську гідність, як свою власну.

Наступного коханого Жюльєна Даві Р. Роллан наділяє, як і Роже, чоловічим егоїзмом, який проявляється в іншому напрямку. Коли кохання повністю охопило Аннету, «... він перевіряв свою владу над нею. Він вже менше дорожив Аннетою, оскільки був впевнений, що вона дорожить ним» [Роллан, т.9, с. 297]. Жюльєн – талановитий як вчений, але як супутник життя постає слабким, боязким, не впевненим у собі, з хворобливим самолюбством, з закостенілими звичаями, думками, жалюгідним тираном. Якщо Роже «не побачив» героїню, то Жюльєн, навпаки, відчув і зрозумів її, але йому бракувало мужності не лише для того, щоб прийняти героїню такою, якою вона є, а й для того, щоб відмовитись від неї. Він не збирається одружуватися з нею і в той же час у ньому пробуджуються природні інстинкти самця. Його розум знаходить підставу проти шлюбу, а тіло і душа бажають оволодіти жінкою. Він не поділяє поглядів Аннети, навіть протистоїть їй морально, як жінці без забобон, але вважає: якщо вона така, то чому б їм не зійтись. У свідомості героїні ці думки трактуються як зрада.

Після надії на дружню відвертість у взаємостосунках героїв, Аннета відчуває біль, вона не може погодитись із умовами Жюльєна. Її образа настільки сильна, що вона ладна скоріше віддатися першому ліпшому, ніж Даві. Вона не може погодитись прийняти жалюгідне кохання, кохання без довіри. Р. Роллан передає складний і суперечливий характер любовних стосунків. Герої прагнуть одне одного, бажають бути разом, однак, їм щось заважає зробити перший крок назустріч одне одному. Жюльєн не здатний перемогти свою легкодухість і забобони, він враховує погляди людей, яких шанує менше ніж Аннету; Аннеті заважає жіноча гордість і почуття власної гідності. Аннета не може не оцінити почуттів Жюльєна, але їй не під силу змінити його. Узнавши від неї правду про її минуле (народження дитини поза шлюбом), Жюльєн намагається тлумачити її вчинок, як помилку, чекає каяття; він не може

зрозуміти героїню, її дії бентежать його, її ставлення до минулого (відмова визнати його помилкою) – лякає. Розрив між ними був закономірним, оскільки Жюльєн морально не готовий до таких стосунків. У образі цього героя втілені риси звичайної людини: закомплексованість, боягузтво, страх життя, залежність від забобонів суспільства, і при цьому високий інтелектуальний рівень, доброта, гуманне ставлення до світу взагалі.

Стосунки Аннети і Філіпа Віллара ближчі до пристрасті, ніж до кохання. За типом характерів ці герої схожі: вони відчують одне одного, їх поєднує спільність долі, вони здатні кинути виклик суспільству, це можна назвати коханням з першого погляду. Перешкодою коханням стає глибоко притаманне героїні почуття материнства і співчуття до ближнього, а також, внутрішня цілісність і порядність (вірність власному слову). При фатальному поєдинку Аннети та Ноемі (дружини Філіпа Віллара) вирішальну роль відіграє звертання Ноемі: «будьте мені матір'ю ...». Можливо, ці стосунки не мали б продовження не тільки завдяки почуттю материнства, а тому що автоматично спрацював її внутрішній моральний імператив, домінантою якого є закон любові, закон співчуття і самопожертви: Аннета не може боротися за своє щастя ціною нещастя інших, і в цьому виявляється велич її душі.

Образ Жюльєна Даві і Філіппа Віллара подаються у протиставленні. Якщо Жюльєн втілює слабкість, то Філіпп виражає силу; якщо перший не в змозі терпіти правди, то другому не доступне співчуття. Аннета ж не здатна поступитися ні істинністю, ні людяністю. Саме тут криється причина перенесення Р. Ролланом ідейних пошуків у світ почуттів його героїні, у її духовний світ. Через образ Рів'єр Р. Роллан дає своєрідну символізацію своїх внутрішніх пошуків, яке виражається у «боротьбі» і вічному русі людської душі до вічної істини, до Океану всеєдності, що споріднює його з Л.М. Толстим і іншими великими шукачами сенсу Буття.

Із цього витікає введення ще одного образу, з'являється новий об'єкт для самопожертви героїні – це привезений з табору німець Франц. Три місяці присвячує йому Аннета, взявши на себе турботи про його харчування, одяг і житло. Виявляється, що в основі готовності героїні жертвувати собою

полягає її неусвідомлене палке кохання. Коли ж героїня зрозуміла, що почуття, яке переживає вона, – це кохання, Франц переносить свою увагу на інший сексуальний об'єкт. Аннета знов переживає суперечливі емоції: з одного боку, вона вважає: «Якщо я захочу, він буде моїм. Я хочу. Я кохаю. Це моє право» [Роллан, т.9, с. 250], з іншого, вона весь час пам'ятає про свою суперницю Еріку, про її муки і страхіття; вона не може через них переступити, бо їй не дозволяє внутрішня шляхетність.

Р. Роллан створює любовні ситуації, в яких формується домінуюча риса характеру і особистості – сила Духу Аннети. Сила волі (домінантна риса образу Аннети) проявляється у взаємовідносинах із чоловіками. Образи чоловіків подаються у контрасті, виконують своєрідну функцію в еволюції Аннети. Кохання кожного є прикладом зіткнення цільної натури, яка не йде на компроміси з сучасними забобонами. Вона не хоче «ані маленького кохання без довіри», ані насмішки над почуттям взагалі, ані духовної пасивності. Вона не може примиритись із зловживанням владою над коханою жінкою і відмовляється від кохання, яке будується на обмані та жорстокості по відношенню до іншої людини.

І не випадково, що ця жінка, здавалося б створена для кохання, для того, щоб бути чудовою дружиною, вірною та люблячою, залишається позбавленою родинного щастя. Їй не вдається зустріти людину, що ставилася б до неї з пошаною, на яку заслуговує Аннета. Протистояння головної героїні обставинам відбувається у процесі удосконалення її особистості. Зростаючий розрив між антиморальними вимогами, які висуває середовище, і поведінкою Аннети, викликає опір головної героїні, який завершується її зовнішньою поразкою і внутрішньою моральною перемогою. Постійні поразки у коханні доводять чоловікам, що жінка існує «поза їх межами», незалежно від них, і щоб досягти того злиття, тієї єдності, якої чекають від статевої любові, треба розуміти духовний світ жінки, поважати її особистість, її свободу, її гідність.

У творі порушується проблема залежності людини від поглядів її оточення. Всі людські взаємостосунки зводяться до юридично оформлених відносин власності. Р. Роллан трактує шлюб як неприродний, де незалежна воля людини, яку

спрямовує природа, штовхає її на поневолення себе законом, на продавання душі за шлюбним контрактом. Для жінки ця проблема є складнішою, оскільки, відповідно традиціям, питання честі та безчестя для неї ставляться інакше, ніж для чоловіка.

Материнство Аннети є одним із найважливіших і значних аспектів у вивченні образу і характеру героїні. Материнство — це широка категорія, яка вміщує у собі щастя очікування материнства, материнство, одержимість коханням до своєї дитини, складність виховання підлітка, нерозуміння і сутички з ним, передачу духовної спадщини, трагедію втрати єдиного сина. Найважливіша особливість материнства героїні полягає у тому, що фізично вона мала одну дитину, а духовно стала матір'ю багатьох (Одетта, Ася, Генрієта, Рюш, Жорж, і якоюсь мірою Ноемі). Жінка від природи наділяється інстинктом материнства, однак не всім жінкам він притаманний в однаковій мірі. Це почуття не статичне: у декого з віком воно розвивається, росте та міцніє, рівно як і навпаки, — воно може поступово затухати, а пізніше і зовсім зникнути.

Материнське кохання іноді буває егоїстичним і сліпим. Жінка кохає дитину і хоче її лише для себе. Егоїзм — перша фаза (стадія) почуття материнства Аннети. У той же час, Р. Роллан розуміє, що це почуття значно складніше, ніж просто егоїзм. Так, Аннета, розцінює материнство як захист від нещасливого кохання і від кохання взагалі. Але у той же час для неї це і протест проти нерівноправного стану жінки у спільноті, яка не може і не сміє «вибирати» внаслідок соціальних умов, що позбавляють її «права вибору» і прирікають на життя з нелюбом заради материнства. Героїня відчуває, що у неї достатньо сил і мужності кинути виклик суспільній моралі та довести, що жінка, якій природою призначено давати людині життя, самостійно зможе наповнити життя своєї дитини сенсом, який допоможе формуванню людської особистості. Р. Роллан покладає на свою героїню важку і героїчну місію першопрохідниці. Із материнства виникає складна і суперечлива гама душевних переживань, почуттів, вчинків по відношенню до свого сина (розчулення, захоплення, страх, просвітлення, пробудження релігійності, гордості за свою дитину, ревності, чекання взаємності, турбота за нього і

готовність заради його спасіння відмовитись від власних принципів та виступити самій проти всього світу, аби не віддати його війні). Друга фаза визначається як жертовність. Почуття материнства не несе лише любов, у ньому частіше зустрічаються конфлікти та сутички, і чим більше люблять одне одного мати і дитина, тим ці суперечки трагічніші, тим болючіше вони ранять. Син стверджувався, кидаючи виклик усьому, що його оточує, а Аннета як мати ще була не підготовлена до такої поведінки сина: складність стосунків матері та сина перш за все витікають із її зайнятості, хоч не можна не враховувати й її своєрідну педагогічну безграмотність (застосування фізичних покарань дитини).

Письменник пояснює конфлікт матері та сина процесом становлення Марка; коли цей період минув, сутичка звелася нанівець; любов і взаєморозуміння поєднують їх. Героїня допомагає позитивно вирішити особисті конфлікти своїх дітей Марка та Асі, дає їм можливість досягати зрілих рішень, непомітно, витончено подолати труднощі.

Письменник ставить героїню перед найболючішими випробуваннями матері – втратою сина, головного сенсу її життя. Однак почуття материнства не вмирає в героїні разом із її сином. Ще за життя Марка Аннета стає духовною матір'ю Одетти, дочки Сільвії. Після смерті сина Аннета єдина розуміє вчинок Асі, і не лише пробачає їй закоханість в іншого чоловіка, але й благословляє її на важкий шлях. Дочками героїні стають Генрієтта Рюш, колишня подруга Марка, і Жорж, дочка Жюльєна Даві. Їхні стосунки ілюструють міцний енергетичний і духовний потенціал материнства Аннети, вона передає їм свою духовну спадщину, свою мудрість. Передача духовної спадщини є третьою стадією (фазою) материнського почуття Аннети.

На думку Р. Роллана, материнство базується на егоїзмі, жертовності і передачі духовної спадщини, які, в свою чергу, супроводжуються багатою гамою душевних почуттів, переживань, страждань, радісних і гірких роздумів, які визначають характер Аннети.

Соціальне життя подається лише у віддаленому, глибинному плані, громадянська позиція героїні, стає прихованою силою її розвитку, але майже ніде не виходить на

поверхню. Автору вдається пов'язати долю героїні з історичними долями людей Франції і всієї Європи, з політичною ситуацією, відображаючи моральні критерії того часу. Доля Аннети віддзеркалює проблеми доби. Історизм твору виражається у зображенні Р. Ролланом визначальної ролі важливих історичних подій у долі, поведінці, духовному розвитку Аннети Рів'єр. Зв'язок особистого життя героїні з життям суспільним – зв'язок її внутрішнього світу з тим, що відбувається навколо у великому світі. Соціальна позиція Аннети виражається її духовним і моральним протиставленням суспільству з його устоями і критеріями оцінки поведінки особистості. Це підтверджується її сміливим рішенням стати матір'ю-одиначкою. Такий вибір сам по собі є викликом. Однак вибір цей підсвідомим. Р. Роллан передає роздвоєність своєї героїні: з одного боку, Аннета не хоче жити за критеріям суспільства, в якому вона росла і була вихована, з іншого, вона відчуває біль, коли сам клан відкидає і виганяє її. Письменникові вдалося передати психологічні нюанси людського характеру: коли вибір робить сама Аннета – марнославство задоволено, коли ж її участь вирішують сторонні – гордість її страждає.

Громадянська позиція Аннети яскраво розкривається в її ставленні до війни. Саме Перша світова війна вибиває героїню із звичайної життєвої колії, різко загострює її конфлікт із суспільством, стає відправним пунктом її пошуків. Порив самопожертви Аннети, який межує з самоприниженням, Р. Роллан тлумачить як доказ моральної сили. Її велич, згідно задуму письменника, полягає у всеохоплюючому милосерді, яке виражається у тому, що вона підбирає на вокзалі двох біженців з Нормандії, брата і сестру, які живуть у неї упродовж двох років, ніде не працюючи і розкрадаючи її речі. Знищивши ненависть у собі, героїня піднімається над війною, продовжуючи традиції Спінози, який вважав, що мир – це не відсутність війни, а добродетель, породжена душевною міццю. Письменник підкреслює, що милосердя Аннети має не пасивний характер. Автор демонструє справжню гуманність і милосердя: героїні чужа війна і люди всіх національностей для неї рівні, але саме таке ставлення до «ворогів» іде врозріз із думками більшості.

Зображенням співчуття Аннети, в якому виявляється і доля материнського інстинкту, доводиться, що саме така громадянська позиція вимагає великого почуття відповідальності за долі інших людей (епізод, де описується смерть молодого німецького солдата, який помирає на руках Аннети, свідчить про це). Милосердя має активний характер, що виражається у підготовці Аннетою втечі військовополоненого німця Франца з табору. Імена друзів Франц і Жермен (німець має суто французьке ім'я, француз же, навпаки, німецьке) символізують родинні переплетіння двох націй.

Ще до війни у свідомості Аннети виникає думка про слабкість суспільної будівлі, яка тримається лише силою звички і обов'язково повалиться у майбутньому. Аннета обирає індивідуальний подвиг особистості. Р. Роллан трактує як індивідуальний акт милосердя, найкращий спосіб протиставити варварству війни, горю і нещастю природну людяність. Тут представлені роздуми героїні про безкровну революцію людства, відображені ідеї і настрої, які охопили велику частину європейської інтелігенції наприкінці Першої світової війни. Проповідь гуманності «взагалі», рівною мірою зверненої на всіх людей, надії на мирну перебудову життя за допомогою внутрішнього, етичного розвитку, знайшла відображення у західноєвропейській літературі післявоєнних років. Ідея дії – милосердя – приваблювала Р. Роллана, мрія Аннети про те «якби кожен діяв також» близька йому, але він розкриває нездійсненість цієї мрії.

У останніх книгах «Зачарованої душі» письменник вводить нові персонажі, які також перебувають у стані еволюційного пошуку (Марк, Ася, Бруно Кьяренця, Жюльєн Даві). Усі вони ідуть у напрямку від індивідуального подвигу милосердя до участі у соціальних і політичних подіях. Використання паралельних ліній потрібно авторові для того, щоб простежити духовний та ідейний розвиток Аннети у зіставленні з еволюцією кожного з її супутників. На тлі своїх супутників героїня вражає своєю соціальною і духовною досконалістю, глибиною і цілісністю душі та характеру.

Через соціальні пошуки героїні дається авторська позиція: Аннета деякий час є прихильницею «незалежності духу»,

діяльності у вузькодуховній сфері, відмежованої від життя суспільства. Перед героїнею постає дилема: вибрати вільну думку або соціально активну дію. Смерть сина знищує ілюзію, що можна розраховувати на людську порядність ворогів людства і в той же час впроваджує ідею Р. Роллана про необхідність поєднання думки і соціально активної дії в суворих умовах XX століття. Загибель Марка є кульмінацією в духовному і соціальному становленні героїні. Аннета вирішує, що син буде жити в її душі (Героїня позбавляється багатьох ілюзій, і її душа піднімається до все вищих горизонтів духу – до всесвітньої душі). Р. Роллан вважає, що активність людини не зменшується під впливом трансцендентності, вона стає більше радісною, оскільки розум звільняється від страху і надії.

Письменник наділяє Аннету душевною рівновагою, внутрішньою гармонією. Згідно початковому задуму Р. Роллана всі пошуки Аннети мали завершитись відкриттям нескінченності усього існуючого. Однак, упродовж роботи над романом, Р. Роллан примусив героїню відмовитись від фаталістичного примирення з життям і прийняти рішення про необхідність протистояння злу. Ненадовго Аннета підпала під вплив витонченої індійської легенди, яку розповів Бруно Кьяренцо, сенс якої зводиться до того, що все людське життя – це мить у нескінченності життя природи, а за суттю дорівнюється тому, щоб Бог послав людину в життя за куклом води.

Думка про вбитого сина змушує героїню переглянути своє сприйняття життя. Відмова Аннети від зачарування нескінченністю пов'язана з відходом письменника від ідей «непротивлення злу насиллям». Р. Роллан дає глибоке психологічну мотивацію її переродження. Перехід до дії є чимось більшим, ніж неприйняття, до того ж теоретично гармонія духу була сформована письменником як життєва філософія. У зображенні народження нової душі Аннети Р. Роллан спирається на суб'єктивну рису героїні – материнське почуття, ототожнення себе з сином. Автор не лише проявляє це почуття, а й проводить його через свідомість героїні. Ідея материнства набуває величезного значення, переростає в духовне материнство, відповідальність за долю світу і близьких

людей знаходить відображення в активності соціальної (громадянської) позиції Аннети Рів'єр.

Дія – усвідомлена боротьба в ім'я оновлення людства (зміна свідомості, за Р. Ролланом) – тісно поєднується з життям духу, збагачує його і допомагає йому злитись з духом універсального Буття. Р. Роллан наділяє героїню життєтворчою функцією. Це є підґрунтям для виокремлення онтологічно-трансцендентальної стихії структури образу Аннети. Письменник приходить до думки, що справжня жінка – не лише мати своєї дитини, вона, за своєю відтворюючою суттю, і є Великою матір'ю, матір'ю всього існуючого, вона є самим життям у його вічному і невтомному русі до таємних джерел буття, часткою нескінченності. Ідеєю трансцендентності героїня наділяється ще з початку роману, коли Р. Роллан підносить її без будь-яких форм соціальної діяльності (практичної та теоретичної) і ставиться до неї, як до початково данної цілісності та досконалості.

Слід сприймати Аннету у світлі «критичної онтології» Н. Гартмана, оскільки Р. Роллан розглядає проблему інтернаціональності як концепцію внутрішнього і зовнішнього відношення між суб'єктом та об'єктом (ставлення героїні до війни, до «ворогів»). Це передбачає виведення предмета пізнання за межі власне пізнавального акту, надаючи йому онтологічного статусу реального буття. Буття героїні виражається на духовному рівні. При переміщенні у соціумі з нижчого рівня до вищого зростає ступінь свободи особистості. Із «свободи» впливає система цінностей особистості, здатність піднятися до розуміння вищої істини – завершення свого буття в бутті єдиної світової душі. Так реалізується «космічна мрія» письменника, яка, за власним висловом письменника, складала «суть усього мого життя» [Роллан, т.6, с. 212].

У образі Аннети синтезуються чотири іпостасі / стихії: жіноча (еротична), материнська, суспільна, онтологічно-трансцендентна. Немає межі, яка б чітко розділяла одну іпостась від іншої: всі вони взаємозумовлені та взаємоперетікаючі у залежності від ситуації, яка виникає у сюжеті. Таке взаємопроникнення феноменів і структурних додатків взагалі характерна риса художнього світу Р. Роллана.

За допомогою взаємопроникнення досягається гармонія ситуацій і персонажів художнього контексту твору.

Етико-естетичний ідеал Р. Роллана у романі вибудовується по причинно-зумовленому ланцюжку: ситуація, у яку потрапляє героїня, – емоція як реакція на цю ситуацію, – відношення (вчинок) героїні під впливом викликаної емоції, і емоції як поштовх до роботи духу. Підходимо до замкнення феноменологічного кола етико-естетичного ідеалу Р. Роллана: люди утворюють ситуацію, ситуація викликає емоцію, емоція породжує роботу духу і відношення, відношення зумовлює поведінку Аннети і її вплив на людей, що утворили ситуацію. У замкненості етико-естетичного кола ми бачимо гармонійність і силу Р. Роллана як митця.

Феноменологічно-структурними характеристиками іпостасей-стихій, що формують характер головної героїні, підкреслюється незавершеність, динаміка її розвитку, оскільки естетичний ідеал в уяві письменника виражається не в досягненні результату, а в розвитку, у русі до нього (один із ролланівських принципів філософії життя: завершені, застигли форми, в тому числі, і завершений твір – ніщо, рух – все).

Упродовж роману етико-естетичний ідеал письменника реалізується через зображення руху Аннети крізь драматичні і трагічні обставини життя, в яких її «зачарована душа» поступово позбавляється багатьох ілюзій буденної свідомості, росту і розширюється до горизонтів всесвітнього розуму, яким є Бог, щоб злитись із ним в містичному прагненні єдності. Р. Роллан тут реалізує один із фундаментальних принципів своєї парадигми мистецтва, закладений ще в записах 1900 року: за допомогою мистецтва розкрити духовні горизонти людини і людства, вказати мету невпинного руху, його сенс, засоби досягнення істини і гармонії через активну дію в сфері соціального буття.

Парадигма мистецтва Р. Роллана постає у вигляді системи його поглядів на мистецтво та вимог, які він пред'являє як до художників, так і до власної творчості. Наріжними елементами цієї парадигми є: 1) мистецтво є рушійною силою, яка відіграє величезну роль в духовно-інтелектуальному розвитку людини і суспільства. Його місія полягає в тому, щоб викликати в людях «божественні» почуття всеєдності і братерської любові,

прилучати їх до ідеї вічності і трансцендентності буття. 2) Мистецтво орієнтується на зображення дійсності. 3) Первинним у мистецтві є почуття, здатність до спостереження і безпосереднього переживання. 4) Двома фундаментальними законами мистецтва є правда і любов. 5) Соціальна активність мистецтва і митця, постійний зв'язок його з проблемами епохи. 6) Мистецтво трансцендентне, в ньому поєднується реальне і земне з метафізичним, етичне переростає в естетичне.

Р. Роллан вважає, що існують божественна гармонія – природа, і людська – мистецтво. Гармонія природи безкорисна й проста і відповідає лише Божественному трансцендентному задуму. Гармонія мистецтва має мету, яка досягає метафізичних горизонтів – вимога практичної естетики Р. Роллана. Безцільне мистецтво, «мистецтво для себе», втрачає красу і гармонію, стає дисгармонічним і брутальним. За естетичними поглядами Р. Роллана, талант справжнього художника полягає в умінні бачити Красу (божественну гармонію природи) і втілювати її в слові, звуці, фарбі, танці (в людській гармонії мистецтва). Іншими словами, талант бачить красу Правди (оточуючої реальності) і втілює її в красі Любові (по-християнськи зрозумілому добрі – єдиній етико-естетичній можливості стосунків людей). Мистецтво Правди насичене Любов'ю – це єдине мистецтво, яке зрозуміле кожній людині, відповідає потребам кожного і може бути прийняте кожним.

А категоріальний принцип, за допомогою якого митець насичує Правду Любов'ю – це віра. Віра виводить художника з замкненого кола «мистецтва для себе» і актуалізує комунікаційну функцію, яке в час дегуманізації суспільної свідомості стає єдиним притулком повноцінного життя. Значущість ролланівської парадигми мистецтва полягає саме в її гуманістичній спрямованості, в теоретичній і практичній обґрунтованості мистецтва, місією якого, в ракурсі кращих традицій світової художньої культури, є розширення духовних горизонтів людини і людства, залучення людей до вищих етичних і естетичних цінностей.

Запитання і завдання

Простежте творчу еволюцію Р. Роллана.

Риси яких напрямів віддзеркалились в його творчості?

Як відбиваються релігійні постулати у творах письменника, і в яких?

Яким чином феміністична концепція реалізована у мистецтві Р. Роллана?

Охарактеризуйте світоглядні та естетичні позиції Р. Роллана, розтлумачте ідею «життя як кухоль води».

Визначте ідеї, проблематику, конфлікти у творах Р. Роллана.

Охарактеризуйте жіночі та чоловічі художні образи з точок зору: митець, нонконформізм, феміністична ментальність.

Література

Дегтярьова С.К. *Парадигма мистецтва Р. Роллана*. Харків. : Основа, 2000. 160 с. ISBN 5-7768-0710-7

Дегтярьова С.К. *Парадигма мистецтва Р. Роллана*. автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04. Київ, 2000. 18 с. URL: <http://cheloveknauka.com/paradigma-iskusstva-v-estetike-i-hudozhestvennoy-praktike-romena-rollana>

Роллан Р. Жан-Кристоф. *Роллан Р. Собр. соч. : В 14 т.* Москва : Гослитиздат, 1954-1958. Т. 3. 413 с.

Роллан Р. Жан-Кристоф. *Роллан Р. Собр. соч. : В 14 т.* Москва : Гослитиздат, 1954-1958. Т.4. 469 с.

Роллан Р. Жан-Кристоф. *Роллан Р. Собр. соч. : В 14 т.* Москва : Гослитиздат, 1954-1958. Т.5. 438 с.

Роллан Р. *Воспоминания*. Москва : Художественная литература, 1996. С. 176.

Роллан Р. Очарованная душа. *Роллан Р. Собр. соч. : В 14 т.* Москва : Гослитиздат, 1954-1958. Т.8. 482 с.

Роллан Р. Очарованная душа. *Роллан Р. Собр. соч. : В 14 т.* Москва : Гослитиздат, 1954-1958. Т.9. 325 с.

Трыков В. П. *Поэтика книги Ромена Роллана «Пеги»*, 2017. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-knigi-romena-rollana-pegі>

Марсель Паньоль

Кушнір І. Б. (Львів)



Син Провансу, **М. Паньоль**, народився 28 лютого 1895 р. в містечку Обань у сім'ї вчителя Жозефа Паньоля і Огюстини Паньоль, котрих зустрінемо на сторінках автобіографічного роману «Спогади дитинства». У післямові до цього тексту читаємо, що М. Паньоль здобув освіту завдяки читанню та курсу класичної середньої школи. До 25 років він прочитав в оригіналі Гомера, Вергілія, Гьоте, Шекспіра, але наївно думав, що три у квадраті – шість. Десять років опісля М. Паньоль відкрив підручник з фізики та точних наук, щоб заповнити лакуну спричинену спрощеним курсом ліцею. Спогад про викладачів Кро та Онето знаходимо на сторінках роману «Час таємниць», проте зазначає М. Паньоль, головне, що його навчили – жадоба пізнавати. Перша значна втрата – смерть матері 1910 р., батько потім знову одружився, що спричинило конфлікт між ними. 1913 р. М. Паньоль вступає до університету Екс-ан-Прованс, де розпочинає літературну кар'єру. Це час мрій про літературну славу і кохання до Сімони Колен, з котрою він одружився проти батьківської волі 2 березня 1916 р. Молода сім'я оселилася спочатку у Тарасконі, де М. Паньоль отримав посаду вчителя школи, а потім переїхала до Парижа. Успіх прийшов до молодого М. Паньоля після написання драми «Топаз», прем'єра відбулася 9 жовтня 1929 р. Драма «Маріус» зробила його відомим і популярним драматургом. Наступна сходинка кар'єри – кіно. 21 липня 1941 р. він реалізував мрію матері купивши «замок» Ля Бузін, де провів щасливі роки з Жозеттою Дей у своєму «провансальському Голівуді». 22 лютого 1954 р. у Монако померла дворічна дочка М. Паньоля і Жакліни Паньоль, що змусило автора переосмислити його життя, згадавши інші болісні втрати (смерть брата Поля 1932 р., батька 1951 р., близьких товаришів Ремю та Венсана). Так народяться «Спогади дитинства» та «Вода з пагорбів» – спроба повернути щасливий час дитинства та віддати данину вдячності рідній «малій батьківщині». М. Паньоль помер 18 квітня 1974р. від

раку. На могилі його власноручно складена епітафія: «Fjntes, amicos, uxorem dilexit».

Драматургія М. Паньоля. Драма «Топаз» розповідає історію молодого скромного вчителя, закоханого у свою колегу по роботі Ернестіну, дочку директора. Він, наївний, відмовляється визнати, що помилився в оцінюванні знань сина баронеси, бездарного і тупого учня. З цієї причини директор пансіонату його звільняє. Топаз змушений заробляти на прожиття приватними уроками. Так він потрапляє до Сьюзі Куртуа, коханки муніципального радника Режіса Кастель-Бенака, що залучає його до махінацій з документами, які Топаз наївно підписує, вважаючи, що так допомагає Сьюзі. З третьої сцени бачимо переродження Топаза у мольєрового Тартюфа. Він, котрий вважав, що гроші не приносять щастя, кардинального змінив свою позицію. Його колега Таміз з пансіону вражений (проте не відмовляється почати працювати на Топаза). М. Паньоль демонструє, як система ламає людину, роблячи її пристосуванцем. Так відтворений процес «тартюфізації» М. Паньодем.

М. Паньоль і кінематограф. 1933р. М. Паньоль заснував кінокомпанію *Films Marcel Pagnol*. Відтоді розпочинається його кар'єра сценариста, продюсера та режисера. Він знімає трилогію про жителів Марселя («Маріус» (1931), «Фанні» (1932) та «Сезар» (1936)) на основі власних п'єс, а також дві версії «Топаза». Наступними кінострічками стали «Дружина пекаря» (1938), «Донька землекопа» (1940); у 1948 р. він зняв кольоровий фільм «Прекрасна мірошничка», у 1951 році — третю версію «Топаза». Слід згадати також суперечку між М. Паньодем та Ж. Жіоно, твори якого він екранізував, спричинену іншим баченням його тексту на кіноекрані (йдеться про «Анжель» (1934) за романом «Хлопець із Бомунів»). Серед інших екранізацій Ж. Жіоно «Жофруа» (1933), «Урожай» (1937), «Дружина пекаря» (1938). Примирення сталося на зйомках «Листи з мого млина» за оповіданнями А. Доде (1954), остання кінострічка М. Паньоля. Його традицію продовжують кінострічки 2013 р. Д. Отея «Маріус» і «Фанні». Слід загадати також нові екранізації «Слава мого батька» і «Замок моєї матері» 1990 І. Робера та «Манон з струмків» 1986р. К. Беррі.

М. Паньоль зображає з простотою і любов'ю життя провансальських селян. Особливістю кінострічок є не тільки показ життя Провансу, а створення драматичного характеру, показ складної конфліктної ситуації, велике смислове навантаження несе діалог. Ці риси властиві і драматургії М. Паньоля. Провідна тема – людина і її ідентичність, що реалізується через зв'язок з рідною землею – «малою батьківщиною» (як приклад «Манон струмків» (1952)). Він став першим кінематографістом, що отримав честь стати «безсмертним» академіком – членом Французької Академії 27 березня 1947 р.

У країні дитинства М. Паньоля. У 1955–1974 роках М. Паньоль написав кілька автобіографічних романів під назвою «Спогади дитинства» (туди увійшли «Слава мого батька», «Замок моєї матері», «Час таємниць» і «Час кохання» (незавершений)). За прикладом М. Пруста він шукає спосіб повернутися у час щасливого дитинства, говорячи, що поки не настає пора зрілості, світ дітей – інший світ, вони мають дар всюдисущності (діти живуть у двох світах – реальному та своєму світі дитинства). Саме ця трилогія зробила його шалено популярним романістом. Це оповідь про дитинство Марселя, канікули у селі Ля Трей 1904 р. разом з батьками, братом та сестрою, про час дружби і пригод, свободи та полювання на куріпок з сільським хлопчиськом Лілі. Особливо заслуговують на увагу образи батьків – Жозефа та Огюстину, як свідчення синівської любові та вдячності.

Марсельська трилогія. Цю назву отримали п'єси «Маріус», «Фанні» та «Сезар», що були пізніше екранізовані М. Паньодем. Дія відбувається у Марселі, де Маріус, що працює у барі свого батька Сезара, мріє про пригоди і морські подорожі. Задля цього він покидає кохану Фанні, не знаючи, що вона чекає його дитину. Зрозумівши, що «синя птаха» щастя у нього вдома, Маріус повертається додому, проте Фанні задля збереження своєї честі погоджується вийти заміж за багатого вдівця Паніса, котрий приймає її дитину як свою рідну. У третьому творі син Сезаріо вирушає на пошуки рідного батька, сім'я об'єднується, зберігши любов і незважаючи на усі життєві випробування.

«Людська комедія» Провансу: персонажна галерея. Творчість М. Паньоля відносять до регіональної літератури, а саме до третьої хвилі літератури провансальського відродження разом зі Жаном Жіоно. Серед його відомих попередників Фредерік Містраль, Теодор Обанель, Шарль Мора, Фредерік Амуретті. М. Паньоль знаходиться на перехресті двох світів: патріархальний Прованс і Франція великих міст, що швидко розвиваються. Його твори є останньою спробою зафіксувати світ патріархальної південної провінції Франції, що зміниться під впливом великого потоку туристів, що ринуть на пляжі Середземного моря, світ, що стане «туристично»-безликим та втратить свою патріархальну привабливість.

Творчість М. Паньоля відкриває не тільки світ кольорів та запахів Провансу, але і його колоритну галерею мешканців. Перш за все слід згадати образ «ідеальної мами» Огюстіни. Вона залишилася молодою і вродливою для М. Паньоля. Вияв синівської любові бачимо у епізоді, коли їх лякає сторож каналу і маленький Марсель плаче від нездатності допомогти і коли він зумисне прикидається хворим у вихідні, щоб любя матуся не йшла пішки 8 кілометрів з валізами («Замок моєї матері»).

Серед складових образу батька – викладач як приклад для наслідування, що несе знання і чинить згідно переконань совісті; любитель пригод і мисливець, хороший друг дитинства.

Образ Марселя, типового школяра, що любить канікули, невтомного шукача пригод, котрий називає себе «Пустельник пагорбів», та робить помилки «орфографії» асоціюється з автором М. Паньолем.

Колоритний персонаж дядечко Жюль – приклад щедрості, мисливець, любитель життя і доброго вина, що має один недолік: ходить на недільну мессу та причащається два рази на місяць, критикує лаїчну французьку освіту. Сім'я стає прикладом співжиття різних позицій та точок зору, що є необхідною для щасливого дитинства.

Образ Ізабель Касіньоль з'являється у книзі «Час кохання» як втілення першого кохання, стосунків лицаря та його дами, уособлюючи жіноче «верховенство» над чоловіками. Так маленький Марсель поступово пізнає інший тип стосунків, забуваючи Лілі, не дуже освіченого сільського хлопчиська, що

розуміється на пастках для куріпок та справжній дружбі («тип вірного друга дитинства»).

Папе («Вода з пагорбів») є втіленням типового провансальського скупуватого селянина, головними вартостями якого є пустельна земля Провансу та честь сім'ї Субейранів, впертого маніпулятора іншими задля свого блага. Уголін Субейран представляє тип сільського дурника, фізично огидного, але з щирою душею, здатного на кохання («Вода з пагорбів», фільм «Манон із джерел»). Його трагічне нерозділене кохання до Манон, типової провансальської красуні, що дізнається про змову проти батька і живе помстою. Вона – дитина природи і струмків, душа Провансу. Інший тип провансальського селянина-оптиміста горбань Жан (*«часто селянин стає горбанем, рідше горбань селянином»*).

Слід відзначити вдалий тип пекаря Кастаньє («Дружина пекаря»), чесного, працьовитого, доброго і наївного, здатного на великий вчинок пробачення (провансальський Шарль Боварі), єдиним недоліком котрого є кохання до невірної дружини. Його жінка Орелі чи точніше тип «дружина пекаря» (провансальська Емма Боварі) асоціюється з невірною дружиною, котра шукає «велике кохання» з першим зустрічним пастухом, покидає чоловіка, опісля повертається з каяттям додому та усвідомлює значення родини: вони разом запалюють піч для випікання хліба, бо «хліб заміщується на любові».

Іреней Фабр або Шпунц, провансальський парвеню, що мріє про кінематографічну славу у Парижі, і як на щастя там відкривається його комічний дар (образ, втілений прекрасним комічним актором Фернанделем зробив цей тип відомим).

У марсельській трилогії серед головних образів маємо Маріуса, шукача щастя та пригод, що покидає Фанні, не розуміючи що щастя поруч. Фанні – вірна дружина моряка – чекатиме повернення свого єдиного кохання, втілення вірності і терпіння, сили чекання. Доля продавчині з Марселя близька до історії страждань героїнь Расіна глибиною переживань, це один із глибоких і трагічних образів М. Паньоля. Тип батька, люблячого та справедливого, втілює Сезар.

Особливої уваги заслуговує інший трагічний жіночий образ (фільм «Анжель») дівчина-мати, покинута і зраджена

коханим, що стає повією у великому місті і повертається додому, де знайде справжнє кохання і створить нову сім'ю.

Висновки. М. Паньоль представляє літературу Провансу, є творцем ряду колоритних провансальських типів у романах, фільмах, драматургії. М. Паньоль-романіст асоціюється з прекрасним твором, що повертає нас у країну дитинства – «Спогади дитинства».

Місце письменника у добі, його значення. М. Паньоль відомий не тільки як драматург, але і як романіст та кінорежисер. Йому завдячуємо відкриття Провансу як прекрасного куточка ідеального патріархального раю, проте з його проблемами та труднощами. Письменник не обмежується «мальовничим» регіоналізмом, хоча з великою любов'ю описує рідну малу батьківщину. Простежується тенденція наближення людини до природи, до справжнього відчуття щастя на «малій батьківщині».

Запитання і завдання

З'ясуйте значення творчості М. Паньоля у контексті світової літератури.

Чи можна стверджувати, що М. Паньоль є представником регіональної літератури?

Які періоди виділяють у творчості М. Паньоля ?

Поясніть проблему щасливого дитинства у романах М. Паньоля.

Порівняйте дитячі образи М. Паньоля і Ж.М.Г. Леклезію.

Розкажіть про типи, створені М. Паньодем.

Проаналізуйте екранізації творів М. Паньоля.

Література

Castans R., Marcel Pagnol. Paris: Éditions de Fallois, 1995.

Dehayes T., Marcel Pagnol : lieux de vie, lieux de création. Paris: Éditions Equinoxe, Collection «Mémoires du sud», 2015.

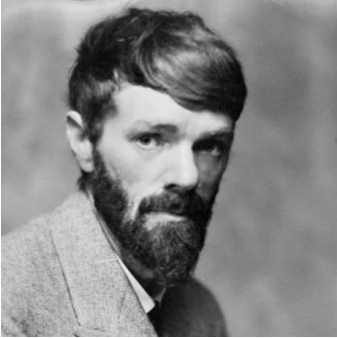
Hann K., Marcel Pagnol, un autre regard. Paris, Éditions du Rocher, 2014.

Jelot-Blanc Jean-Jacques, Pagnol inconnu. Paris, Flammarion, Grandes Biographies, 2011

Література Великобританії

Девід Герберт Лоуренс

Криворучко С. К. (Харків)



Девід Герберт Лоуренс (1885-1930) – англійський письменник, який писав вірші, драму і романи, відома постать, що справила міцний вплив на модерністську світову літературу. Творчість Д.-Г. Лоуренса входить у модерністський дискурс, його слід вважати одним із фундаторів модернізму.

Д.-Г. Лоуренс народився в родині шахтаря у робітничому селищі Іствуд, поблизу від Ноттінгему. Соціальний процес перетворення людини на машину в шахті відбувався паралельно зі зростанням письменника. У пейзажах вже позначалася індустріалізація, світ змінювався, ставав стандартизованим. Батько письменника любив свою роботу, незважаючи на те, що неодноразово страждав унаслідок аварій в шахтах, він не міг відмовитись від цієї діяльності. Йому подобалось його оточення, робота шахтаря давала йому усвідомлення: важати себе корисним. Батько був неосвітченим, життєрадісним, простим, майже не вмів читати. Після роботи він проводив час у пабі. Мати Д.-Г. Лоуренса – Лідія Лоуренс, навпаки, була освітченою, до шлюбу працювала вчителькою. У шахтарському оточенні відчувала себе «чужою» і самотньою. Велику увагу мати приділяла освіті дітей. Вона мала великий вплив на письменника. Шлюб батьків було засновано на коханні, однак, між ними часто відбувалися сварки, не було духовної спорідненості та взаєморозуміння.

Д.-Г. Лоуренс долучився до навчання у місцевій початковій школі, після якої закінчив середню школу в Ноттінгемі, після чого працював клерком. У 17 років письменник тяжко захворів на запалення легенів, яке перейшло у форму сухот, що було розповсюдженою в ті часи хворобою, цим хворіли й багаті, й бідні. Письменник сдав іспит, після чого отримав право працювати учителем. Він розпочав учити шахтарських дітей, пізніше викладав близ Лондону в Кройдоні. Д.-Г. Лоуренс мріяв отримати вищу освіту, і вступив

до Ноттінгемського університету. Однак не зміг там учитися, та залишив його, після чого відчував розчарування в лекціях та професорах.

Письменник починає писати свій перший роман і вірші. Подруга письменника Джессі Чемберс відсилає вірші Д.-Г. Лоуренса в «English Review», які неочікувано для письменника надрукували 1908 р. 1911 р. друкують його роман «Білий павич», який опублікували і в США, 1912 надрукували роман «Порушник кордонів». 1912 р. письменник закохується в Фріду фон Ріхтофен, яка була дружиною його колишнього викладача та матір'ю троїх дітей. Разом вони подорожують: їдуть у Німеччину, Італію.

1913 р. Д.-Г. Лоуренс друкує роман «Сини і коханці». Цей твір віддзеркалює біографічні нюанси та неоднозначні стосунки між батьками письменника, порушує проблеми стосунків батьків і дітей. 1914 р. письменник разом із Джессі повертається в Англію, де вони одружуються. Під враженням від кохання Д.-Г. Лоуренс пише збірку віршів «Поглянь! Нам вдалося» 1917 р. Поетиці цієї збірки властиві естетичні засади імажистів: «чиста образність» та несуттєвість тематики. Д.-Г. Лоуренс розпочинає пистати цикл «Сестри», який складається із роману «Веселка» 1915 р. та роману «Закохані жінки» 1917 р. Ці романи йому не вдається надрукувати в Англії, тому письменник їх публікує в США 1920 р.

У Англії не сприймають творчість Д.-Г. Лоуренса, що викликає у нього розчарування та образу на оточення і сучасників. Письменник вирішує переїхати у США 1919 р. За твір «Пропала дівчина» 1920 р. Д.-Г. Лоуренса нагороджують Премією імені Джеймса Тайта Блека, після чого була премія за твір «Аронова флейта» 1922 р. Письменник багато мандрував, упродовж мандрів робив нотатки, які публікував. У Австралії Д.-Г. Лоуренс пише літературно-критичне дослідження «Класична американська література» та роман «Кенгуру» 1923 р. У Флоренції він пише роман «Коханець Леді Чатерлей» 1928 р. Роман було заборонено в Англії через зображення змін у соціальних орієнтирах після Першої світової війни, змішуванні соціальних класів (шлюб аристократки та лісничого), цінності кохання, розкриттю сексуальності людини,

вживанні низької лексики. Цей роман у Англії дозволили аж у 60-х рр. XX ст., після того як весь світ його визнав.

Здоров'я письменника погіршується. Він продовжує писати вірші, есе, статті. Д. Г. Лоуренса помирає від сухот 1930 р. у Франції після лікування у санаторії у місті Вансе. Його дружина Фріда втретє виходить заміж за Анжело Равальї, який перевозить прах Д.-Г. Лоуренса, щоб поховати у капличці в Мексиці у Нью-Мексико.

«Сини і коханці» (1913). Героїня роману Гертруда Моррел – дружина шахтаря, виконує функцію традиційної жінки в патріархальній родині – вона дружина і мати. Однак письменник її зображує як активну, розумну, яка здатна приймати рішення, зовні вишукану та тендітну. Ця жінка матеріально знаходиться на утриманні чоловіка, однак інтелектуально та емоційно краща за нього, хоча вимушена йому підкорятися. Щоб дати власним дітям кращу долю, жінка діє активно, намагаючись вирвати їх із шахтарського оточення, щоб вони не повторювали долю свого батька. Чоловіка Д.-Г. Лоуренс зображує як «чужого» по відношенню до жінки, його функція лише заробляти гроші та утримувати її та дітей. Про емоційну близькість у родині не ведеться, її там не існує. У вікторіанському каноні Д.-Г. Лоуренс змінює домінанти: жінка на утриманні, мати, керує чоловіками та вирішує їхню долю.

Підґрунтя роману має біографічний характер. Всі герої мають прототипи. Головний герой – молодий талановитий художник, який походить із родини шахтаря (як і Д.-Г. Лоуренс); робота героя клерком у фірмі хірургічних інструментів. Письменник зобразив складні стосунки між марір'ю та сином, між марір'ю та всіма подругами її сина, між сином та його коханими жінками. Письменник розкриває проблеми спілкування чоловіка та жінки, які потребують гармонійних контактів одне з одним, фізичного та духовного єднання. Для щастя індивіда потрібно бути в парі. Для цього склад шановливо ставитись до свого супутника, визнавати його унікальність, відмовитись від власного домінування над «іншим», не нав'язувати оточуючим свою волю. Такі ж «рівні» стосунки мають вибудовувати батьки з дітьми.

Д.-Г. Лоуренс створює образ матері, яка вважала свою освітченість як рису, що виокремлює її з оточення та дає

підстави для зверхнього ставлення до рідних: до чоловіка, до дітей. Своім зверхнім ставленням мати знищила індивідуальність свого чоловіка (примушувала його, неосвітченого, займатись серйозним читанням, підштовхувала до релігійності). Цими наче б то «добрим» кроками вона формувала в ньому незадоволеність життям, яке він намагався подолати у пияцтві. Мати в романі не увідомлювала власну провину за долю і пияцтво чоловіка, тому так само ставилась і до своїх синів, намагаючись їх «спрямувати» до кращої долі.

Письменник зображує складні стосунки Поля з жінками, на які накладає тінь авторитет матері. До подруги Міріам від відчуває емоційну та інтелектуальну спорідненість, однак не може з нею мати тілесні стосунки. Тілесне дуже важливе для героя, тому він обирає дорослу жінку Клару, та розривається між почуттями до двох жінок. Клара не здатна дати Полю емоційну близькість, та задовольнити його інтелект. Полю не достатньо мати духовні стосунки з Міріам, та водночас фізичні з Кларою. Йому потрібна одна жінка, в якій все буде поєднуватися. Також він прагне звільнитися від опіки матері, яка майже придушує його своєю увагою. У романі мати емоційно «не відпускає» Поля. Д.-Г. Лоуренс зображує, як Поль розриває стосунки і з Кларою, і з Міріам, та залишається з матір'ю.

Лише смерть матері звільняє Поля від його синовнього обов'язку. Письменник розкриває, як у родині жага влади і волюнтаристські настрої проявляються та руйнують стосунки. Автор порушує морально-психологічні проблеми стосунків у родині. Тілесність дуже важлива для його героїв, однак не лише вона зумовлює вибір та вчинки у творі. Письменник розкриває соціальні проблеми: можливість «перейти» в інший соціальний клас. Це розкрито бажанням матері – міссіс Морел – завдяки освіті дати своїм дітям «кращу долю». Однак, на думку Д.-Г. Лоуренса, це не можливо, оскільки привілейованість, як соціальну категорію, він вважає штучною та надуманою. Її придумали люди, які самі в це повірили, але це далеко від істини.

Риси модернізму розкриваються на поетикальному рівні у ходожніх засобах, які створюють чутливість настроїв героїв, емоційність, тілесність: рукавички матері, фрак Поля,

зображення «коліру» або емоційного символістського пейзажу (місяць, сонце, темрява, вода, хліб, вогонь, квіти, дерева). Це створює поетику настрою героїв, можливість доторкнутися до краси, розкриває відчуття внутрішнього світу, який наповнює життя сенсом.

«Закохані жінки» (1917). У цьому романі письменник віддзеркалює модерністські орієнтири, естетичне осмислення місця людини в сучасному світі, яка поглинута в науковий розвиток цивілізації, моральних догм і забобон, що сковують її, та підштовхують до відродження емоційної та фізичної чутливості. Герої розкриваються у конфлікті природних інстинктів та культурних обмежень. Ці погляди поріднюють Д.-Г. Лоуренса з філософськими засадами К. Ясперса, М. Гайдеггера, О. Шпенглера, які розкривали кризу між культурою та розвитком науки й винаходженням технічних приладів, що полегшують життя. Письменник зображує проблеми особистості, яка намагається вийти за межі оцінювання світу розумом, та відшукати інтуїтивно етичні засади, щоб вижити в умовах зміненого індустріального світу. Суголосно концепції З. Фрейда, Д.-Г. Лоуренс намагається вказати шляхи відродження гармонії духа та тіла, коли робить акценти на природності людини. Розкриваючи характер активних жінок, суголосно розвитку фемінізму, письменник фіксує руйнацію патріархальних відносин, розвінчує «міфи» статевого розподілу: сила / слабкість, активність / пасивність, логіка / інтуїція, влада / підкорення.

Письменник зображує людей нової доби, зміни ролей чоловіка та жінки, де жінка керує ходом подій. Ці зміни розкриті в соціумі та культурі. Героїні роману сестри Урсула й Гудрун Бренгвей самостійно обирають власну професію, що дає їм можливість утримувати себе та матеріально не залежати від чоловіків. Вони енегрійні, активні. Гудрун стала художницею, Урсула – вчителька в школі. Д.-Г. Лоуренс осмислює інститут шлюбу, розмірковування про який здійснює наративами цих героїнь: Урсула не хоче виходити заміж, а Гудрун не хоче мати дітей, які її лякають, оскільки клопоти за дітьми вбивають у ній почуття до чоловіка. Ці висловлювання героїнь вводяться як жарти, зводяться до іронії, однак підсвідомо розкривають страх обох жінок перед шлюбом. Письменник у характерах героїнь

розкриває внутрішній конфлікт. Вони відходять від традиційних патріархальних ролей дружини і матері, хочуть відчувати власне покликання та самореалізуватися. Шлюб їм буде заважати це зробити.

Д.-Г. Лоуренс розкриває жінку, яка вимушена вибирати між традиційними устоями та особистісною свободою. Ця жінка замислюється над сенсом власного існування, своїм покликанням і призначенням, що відокремлює її від загалу. Суперечливість простежується в тому, що героїні хочуть стосунків із чоловіками, однак форма шлюбу, яка прийнята в спільноті, їм не підходить, тому що щирість та сексуальний поштовх зникає. Героїні прагнуть духовної спорідненості з чоловіками, які будуть поруч. Також Д.-Г. Лоуренс зображує дружбу між чоловіками Джералдом Крічем і Рупертом Біркіном як духовну спорідненість. Письменник підводить до гомосексуального підтексту, який властивий англійській культурі і ментальності. Герої його стримують, заганяють у підсвідомість. Це впливає на ставлення цих чоловіків до шлюбу. Коли Руперт думає про шлюб із Урсолю, підсвідомо виникають відчуття, що цей крок віддалить його від Джералда, а Джералд усвідомлює, що сексуальний поштовх до Гудрун є завуальованим бажанням стосунків із Рупертом.

Також у романі Д.-Г. Лоуренс зображує поєднання людей різних соціальних класів: чоловіки Руперт і Джеральд належать до заможних, сестри Урсула і Гудрун мають просте походження, однак освіта та чутливість дорівнюють їх до ймовірних контактів із аристократами. Відповідно модерністським тенденціям так письменник розкриває знищення меж між соціальними прошарками, яке відбулося у XX ст. після Першої світової війни. Навпаки, Д.-Г. Лоуренс робить акцент на неможливості будувати стосунки у представників одного соціального класу. Відносини Руперта і Герміони Роддіс (аристократки, феміністки) письменник розкриває як агресивно-конфліктні, оскільки жінка сильно на нього тиснула, тому він не міг знаходитись поруч, а Урсула, яка була самодостатньою, навпаки його приваблювала. Письменник зображує, що гармонійне співіснування чоловіка і жінки можливе у поєднанні духовного і тілесного, культурного і природнього.

Д.-Г. Лоуренс формує шлюбну пару: Урсула і Руперт, яка є ідеальною. Герої звільняються з роботи та планують подорожувати, відкривати для себе світ за межами снобістської Великої Британії. Ще на поч. XX ст. Д.-Г. Лоуренс демонструє космополітизм людини, неукоріненість, відірваність, яка допомагає відрити екзистенціальні виміри власного «я» героям. Письменник підходить до відкриття унікальності кожної людини.

Унікальність людини формується душею, розумом та психічним сприйняттям, яке у героїв Д.-Г. Лоуренса може бути прогресивним і консервативним. Людина підходить до екзистенційної самотності. Важливим у творах письменника є гармонійне поєднання чоловіка і жінки у щирому сексуальному пориві. «Я» людини – це тіло і душа. Те, що душа превалює над тілом, є проблемою в європейській культурі, що особливо загострилась на поч. XX ст. Ця традиція Християнства призвела до втрати важливого тілесного пласту в житті людини. «Тіло» інтерпретувалося як традиційно «неважливе», «хворобливе». «Хвороба» тіла є знаком неможливості досягти гармонії, та передує духовному занепаду особистості окремо та західної цивілізації в цілому. Хвороби Руперта відступають перед його коханням до Урсули, яке дає сили для життя. Джералд приходить до самогубства внаслідок неможливості бути разом із Гудрун. Чоловік і жінка потребують одне одного, самотність приречена на смерть. Співіснування чоловіка і жінки можливо при збереженні власної унікальності, та прийнятті унікальності «іншого», свого супутника життя. Шлюб потребує змін у мисленні, має утворюватися на рівності емоційній та інтелектуальній, на щирості та духовній спорідненості, відповідно концепції Д.-Г. Лоуренса.

«Кенгуру» (1923). У романі письменник розкриває емоції героя, які суголосні концепції З. Фрейда. Він створює фрейдистську схему стосунків чоловіка та жінки, їхнього оточення, якому властиво бажання підкорити «іншого» власній волі, що знищує щирість стосунків, дружби та кохання. Д.-Г. Лоуренс привертає увагу до підсвідомого своїх героїв, акцентує увагу на його важливості в житті людини. У цьому він вбачав відродження «природної людини», яка підкоряється силі поштовху, що є основою стосунків людей. Кохання має

іраціональний характер. Питання статевого бажання надихають героїв на вчинки та дії, наближують до Божественних відчуттів.

Д.-Г. Лоуренс у створенні характерів розкриває соціальний пласт, та складність існування у спільноті, з одного боку, та поштовхи пристрасті, підсвідомих бажань, з іншого. У романі «Кенгуру» письменник в історичному контексті зображує процес становлення фашистських ідей у західних країнах, концепцію фашистської ідеології, культ «вождя», який впроваджує ідею сили, що засліплює «маси», пригнічує людей та підкоряє їхню свідомість. Так письменник намагається привернути увагу спільноти до проблем свободи, цінності унікальності особистості, якій загрожує небезпека.

Якоюсь мірою ці ідеї суголосої поглядам Ф. Ніцше та його концепції волюнтаризму, та думкам Х. Ортеги-і-Гассета, який є засновником теорії «над-людини», що порушує проблему співвідношення «людина / маси». Д.-Г. Лоуренс розвиває ідеї екзистенціалістської унікальності кожного індивіда, говорить про існування сильної особистості, яка має право вважати себе обраною, оскільки вона наділена особливими якостями, силою характеру, який дає великі можливості. Дія роману відбувається в Австралії. Письменник колоритно зображує побут і культуру мексиканських індіанців, натуролістично розкриває фізіологічні нюанси. Якоюсь мірою, тут простежуються біографічні факти життя Д.Г. Лоуренса. Герої роману письменник Річард Сомес та його дружина Гаррієт приїжджають в Австралію. Вони знайомляться із подружньою парою Джеком і Вікторією Колкортами, які пояснюють їм нюанси культури Австралії. Джек займається політикою, він є членом фашистської організації «дигтери», яку заснували колишні учасники Першої світової війни. Організація працює над заколотом, щоб змінити владу. Герой Бен Кулі – адвокат Сіднею, лідер «дигтерів», має прізвисько Кенгуру.

Кенгуру є сильною особистістю, яка приваблює Сомерса. Коли Сомерс спостерігає за емоціями «дигтерів», їхньою активністю, у нього виникає підсвідоме бажання долучитися до них, однак його зупиняє перспектива підкоритися чужій волі, втратити свою силу та свободу. Також письменник зображує, як між чоловіками виникає пристрасть, яка Сомерса хвилює та

лякає водночас. Він вирішує відсторонитися, після чого він відчуває страх перед силою характеру Кенгуру, який здатний впливати на інших та скоряти їх своїй волі. Кенгуру помирає під час мітингу між фашистами та соціалістами, а Сомерс із дружиною відїжджають із Австралії.

«Коханець леді Чатерлей» (1928). Письменник зображує пристрасть, сексуальну насолоду, бажання коханих бути разом, незважаючи на соціальну прірву. Героїня роману – аристократка, колишня дружина заможного аристократа, який став інвалідом після Першої світової війни, обирає кохання. Кидає законного чоловіка та йде від нього до його підлеглого (найманого робітника чоловіка) лісника. Невипадково Д.-Г. Лоуренс за фахом робить коханця лісником, цим від підводить людину до природи, до первісного коріння, порушує проблему природи і цивілізації. Письменник розвінчує «міфи» навколо соціальних інститутів аристократії, інтелектуалів, грошей, технічного розвитку, здобутків науки, етичних ідеалів, моралі.

Вибір жити з людиною низького походження героїня робить внаслідок досвіду сексуальної насолоди. Письменник зображує чоловіків кола Констанс, які не в змозі фізично задовольнити жінку. Д.-Г. Лоуренс робить акцент на тому, що вони сексуально недосвітчені, неспроможні, думають лише про себе, а жінка, відповідно, залишається незадоволеною. Лише лісник відкриває жіночу чуттєвість Констанс, яка стає для неї найважливішою. Заради фізичних відчуттів, за якими стоїть емоційно глибоке і палке кохання, без інтелектуального спілкування, Констанс згодна жити у простих побутових умовах, виконувати повсякденну хатню роботу, бути дружиною не аристократа, а звичайного шахтаря, яким стає лісничий після звільнення від чоловіка Констанс.

Роман вибудовується на конфліктах розуму та почуття, тілесності та духовності, моралі та аморальності. Герої роману лісничий та його кохана йдуть емоційно проти науково-технічного розвитку цивілізації, обираючи простоту, звичайне людське щастя у спілкуванні. Д.-Г. Лоуренс зображує інстинкти героїв, їхню інтуїцію, яка допомагає відчутти смак життя. Письменник зображує аристократичну спільноту, яка нічого не відчуває, та ховається за «словами», які нічого не

варті. Письменник розвінчує «міф» цінності грошей, заради яких люди здатні відмовитись від себе та від своєї суті і свого справжнього життя.

Любовний трикутник роману розкриває кожного героя: Кліффорд (чоловік Констанс) насичений внутрішніми протиріччями, снобізмом, зверхнім ставленням до людей та невпевненістю в собі. Коханець Моллорз берез витоки із природи, дослухається своєї інтуїції, намагається подарувати жінці саму себе, відкрити її для неї. Образ Коснтсанс перебуває в еволюції, саме вона здійснює перехід до відкриття чуттєвості, за чим стоїть стирання меж між соціальними класами. наближений

Тези висновки

Творчість Д.-Г. Лоуренса входить у дискурс модерністської літератури. Письменник шукає шляхи відродження людини, його герої мають глибоке внутрішнє життя. Чуттєвість та їхні думки поєднуються з міфологічним, природними процесами та енергіями Всесвіту. Інтерес до внутрішнього світу героя відкриває сакральний сенс існування, він вибудовується у переході від зовнішніх умов, соціальності до внутрішнього інстинктивного відчуття, де розкривається індивідуальне «я», що визначає долю і характер людини. Герої Д.-Г. Лоуренса яскраві індивідуальні особистості, письменник підкреслює в них щось особливе, що виокремлює їх із натовпу: «іншість», «дивність», «відчуженість». Д.-Г. Лоуренс аналізує глибини душі людини, першоджерела, які поєднуються із витоками людського роду. «Відчуженість» цієї душі підводить до єдності з духовністю людства, з минулим і майбутнім. Суб'єктивність картини світу є концептуальною рисою Д.-Г. Лоуренса, що відкриває спільне з творчістю М. Пруста, Дж. Джойса. Д.-Г. Лоуренс моделює картину світу в своїх романах, відповідно модерністським засадам. Другий головний герой грає роль полеміста, щоб розкрити проблеми в конфліктах. Це сприяє діалогізації творів, та передає роздвоєність авторського «я». Ідеї антираціоналізму, заперечення домінантності інтелекту в діях людини та її свідомості, відзеркалюється в сюжеті творів та висловлюванні персонажів. Вплив письменника на розвиток літератури полягає в тому, що він збагатив об'єкти естетичного зображення. Він привернув увагу

до тілесного, біологічного, чутливого, що також є важливими складниками людського існування. У контексті модернізму переніс акценти: у науково-технічному світі, що створено розумом та волею людини, виокремив місце для внутрішнього життя особистості, що породжено емоціями, яке є головним.

Запитання і завдання

Визначте специфіку модерністської естетики Д.-Г. Лоуренса.

Яку роль відіграла тілесність у його творчості?

Яким чином віддзеркалились елементи біографії у творах письменника?

Охарактеризуйте своєрідність розкриття дуалізму у романах Д.-Г. Лоуренса.

Дайте інтерпретацію суголосності та спільних точок перетину у концепціях З. Фрейда та Д.-Г. Лоуренса.

Визначте ідеї, проблематику, конфлікти у творах Д.-Г. Лоуренса.

Охарактеризуйте жіночі та чоловічі художні образи з позиції індивідуального протесту проти системи.

Література

Бандровська О. Гендерні конфігурації в романній творчості Д. Г. Лоуренса. *Іноземна філологія*, 2014. Львів. Вип. 126., Ч. 1. С. 11–19. URL: <[http://old.lingua.lnu.edu.ua/ Foreign_Philology/Foreign_Philology/Philology_126/Philology126_1/article_s/2Bandrovska.pdf](http://old.lingua.lnu.edu.ua/Foreign_Philology/Foreign_Philology/Philology_126/Philology126_1/article_s/2Bandrovska.pdf)>

Вулф В. Заметки о Д.-Г. Лоуренсе. URL: http://modernlib.ru/books/vulf_virdzhiniya/zametki_o_dglourense/read_1/

Лоуренс Дэвид. Фантазия на тему о бессознательном. Дэвид Лоуренс. Психоанализ и бессознательное. Порнография и непристойность. URL: <http://profi-lib.com/chtenie/142819/devid-lourens-psikhoanaliz-i-bessoznatelnoe-pornografiyai->

Гайдученок И.А. О романе Д.Г. Лоуренса «Сыновья и возлюбленные». *Вестник Белорусского университета*. Серия 4. Филология. Минск, 1990. № 2. С. 18-21. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20180115-o-romane-d-g-lourensa-synovya-i-vozlyublennye>

Михальская Н.П. Пути развития английского романа 1920-1930-х годов. URL: <https://lit.wikireading.ru/21012>

Пустовалов, Алексей Васильевич. Концепция личности и поэтика поздних романов Д. Г. Лоуренса. автореферат по ВАК РФ 10.01.05, кандидат филологических наук Пустовалов, Алексей Васильевич кандидат филологических наук, 1998, Пермь 1998

Лоуренс Д.Г. Порнография и непристойности; [Пер.с англ. Ю.Комова]. *Иностранная литература*. 1990 № 1. С. 232-236.

Література США

Френсіс Скотт Фіцджеральд

Гармаш Л.В. (Харків)



Френсіс Скотт Фіцджеральд (1896 – 1940) (Francis Scott Key Fitzgerald) – видатний американський письменник, представник «втраченого покоління» народився 24 вересня 1896 року в невеликому американському містечку Сент-Пол (США) у забезпеченій католицькій родині. Ім'я йому дали на честь двоюрідного прадіда, Френсіса Скотта Кі, автора тексту державного гімну США «Прапор, всіяний зірками». Після закінчення католицької школі в Нью-Джерсі Френсіс вступив до Принстонського університету, який розглядав у першу чергу як можливість стати членом достойного товариства. Він активно займається літературною діяльністю в університетському клубі «Трикутник» та в студентському виданні «Тигр», користується популярністю серед дівчат. Саме в університеті починається його міцна дружба з поетом Джоном Пілом Бішопом та критиком Едмундом Вілсоном.

Коли у 1917 році почалася Перша світова війна, Ф.С. Фіцджеральда призвали до армії. Під час військових навчань він пише свій перший роман під назвою «Романтичний егоїст», намагаючись встигнути його закінчити до відправки на фронт. Та до Європи він так і не потрапив, а після відставки вирішив шукати кращої долі в Нью-Йорку. Вдень заробляючи гроші в рекламному агентстві, Фіцджеральд не полишає літературної творчості. Ночами він пише вірші,

скетчі, новели, сценарії, водночас доопрацьовуючи свій роман. Нарешті в 1919 році від приносить його до видавництва «Скрібнерс», один із редакторів якого, Максвелл Перкінс, вмовляє своїх старших колег опублікувати цей твір. Молодий автор з лишком виправдав надії редактора. Одразу ж після виходу в 1920 році роману під назвою «По цей бік раю» до Фіцджеральда прийшов гучний успіх, він став знаменитим письменником. Пізніше він так згадував про цей період свого життя у «Оповідях джазової доби»: «Мене винесло хвилю, мене обсипали хвалою і грішми, про які я і не мріяв, — і все з однієї причини: я говорив людям, що відчуваю так само, як вони, і що треба знайти якесь застосування усієї накопиченій за ці роки нервовій енергії».

Через тиждень після виходу роману Фіцджеральд одружився на Зельді Сейр, яка була прототипом героїні роману Розалінди. І ця, і подальші роботи письменника мають автобіографічну основу. Якось Фіцджеральд сказав: «Не знаю, чи реальні ми із Зельдою люди чи персонажі одного з моїх романів». Він пише новели, наприкінці 1920 року виходить перша збірка оповідань «Спокусниці і філософи», а в 1922 році була опублікована збірка під назвою «Оповіді джазової доби», яка окреслила цілий період американської історії, а сам автор здобув славу письменника, якому вдалося найкраще відобразити у своїх творах покоління «епохи джазу».

Незважаючи на те, що другий роман Фіцджеральда «Прекрасні й приречені» (1921) не отримав схвалення у критиків, які вважали його занадто довгим, а персонажів слабкими і безпорадними, письменника постійно цитують, беруть численні інтерв'ю, з часом його популярність лише зростає.

Щоб забезпечити високий рівень життя, Фіцджеральд інтенсивно працює, пише велику кількість новел для численних фешенебельних журналів, усі вони відзначаються талантом і майстерністю. Серед найбільш вдалих необхідно назвати такі твори, як «Діамант завбільшки з готель 'Рітц'», «День травня», «Повернення до Вавилону», «Хлопчина-багатій» та ін. Чергова збірка оповідань називалася «Всі сумні молоді люди» (1926) і відзначалася ліризмом, проникливим

психологізмом, прозорістю мови, витонченою нюансировкою в передачі настрою персонажів.

Фіцджеральда не залишало гостре відчуття невідворотного лиха і нещастя, які загрожують Америці. У 1936 році він писав: «Всі історії, що приходили мені у голову, мали в собі деякі ознаки катастрофи — чарівні створіння в моїх романах зазнавали краху, діамантові гори моїх оповідань вибухали, мої мільйонери були прекрасні й приречені не менш, ніж селяни Томаса Гарді. У житті все це ще не відбулося, але я був глибоко переконаний, що життя не є безтурботним й легковажним, як здавалося всім цим людям» (нарис «Крах»).

Ставлячись до написання оповідань як до способу заробітку, письменник надзвичайно серйозно працює над своїми романами. Сучасники вважали найкращим його твором роман «Великий Гетсбі» (1925), з часом високу оцінку отримали також роман «Ніч лагідна» (1935) і незавершений роман «Останній магнат» (1941).

Останнє десятиліття життя письменника сповнене турбот про дружину, яка на той час серйозно захворіла і змушена була проходити тривалі курси лікування в психіатричній лікарні. Фіцджеральд повинен був також опікуватися майбутнім єдиної доньки, яка отримує освіту в найкращих пансіонатах. У той час він заради заробітку займається написанням сценаріїв для Голлівуду, що не може задовільнити його творчі прагнення. Крім того, 1930-ті в Америці — це роки Великої Депресії, коли відбувається крах промисловості, банкової системи, а суцільне безробіття породжує величезну кількість особистих трагедій. Усі ці фактори спричиняють хронічний стрес, періоди депресії і намагання знайти хоч якусь розраду в алкоголі, що руйнівню позначається на здоров'ї письменника. У віці сорока чотирьох років Фіцджеральд переживає серцевий напад і його життя трагічно обривається.

У 1950 році Ернестом Хемінгуєм написана автобіографічна книга «Свято, яке завжди з тобою», багато сторінок якої присвячені Фіцджеральду. Дружба та літературне суперництво двох письменників лягли в основу книги Скота Доналдсона «Хемінгуей проти Фіцджеральда. Зліт та занепад літературної дружби».

Роман «Великий Гетсбі»

У романі Фіцджеральда змальоване американське суспільство епохи джазу, коли панував культ гедонізму, моральної вседозволеності, але водночас постійно зростаючого відчуття невдоволеності та розчарування існуючими соціальними нормами. Сюжет твору розвивається на фоні історичного контексту найяскравішого періоду в історії США.

Оповідач роману, Нік Каррауей, ділиться спогадами про пригоду, яка сталася з ним два роки тому в приміському районі Нью-Йорку, який має назву Вест-Егг (буквально «Західне Яйце»), де він вирішив відпочити влітку. Його найближчим сусідою був Джей Гетсбі – загадковий молодий хазяїн великого маєтку. Колись його звали Джеймсом Гетцем, він був сином незаможних батьків, якому довелося самотужки будувати власну кар'єру. Тоді він був упевнений, що його талант та винахідливість допоможуть йому досягти великого багатства, але цього виявилось не досить, і він змінив свої ім'я, сподіваючись обманути долю і розбагатіти. Він мужньо подолав жахи першої світової війни, але відмовився від можливості, яку надавав уряд, навчатися в Оксфорді. Натомість він вирішив займатися незаконним продажем спиртного під час дії так званого «сухого закону». Врешті решт йому вдалося стати прикладом людини, яка завдяки своїй наполегливості, зусиллям та метикуватості, умінню користатися можливостями, які підкидає життя, досягла «американської мрії». На думку американського критика Д. Пайпера, трагізм головного героя полягає в тому, що він перебуває в епіцентрі конфлікту між несправедливо нажитим багатством та щастям, що неможливо поєднати прагматизм і мрію.

Роман отримав схвалення від найбільш авторитетних представників американської літератури того часу – Гертруди Стайн, Едіт Уортон, Томаса Стернза Еліота.

Однією з провідних тем роману є американська мрія, яка означає, що кожна людина, незалежно від свого походження, може досягти в демократичному суспільстві всього, чого лише забажає. Відомий критик Роджер Л. Пірсон стверджував, що творчість Фіцджеральда пов'язана саме з концептуалізацією американської мрії, однак трактування письменником цієї теми позбавлене оптимізму. Для Пірсона головний герой є

лжепророком американської мрії, а зелене світло, що світить з будинку Гетсбі, інтерпретується ним як символ нездійсненності та примарності його мети.

Другою важливою темою є жорсткість класової системи американського суспільства, неможливість подолання меж, які розділяють нижчі та вищі класи. Це відбувається в країні, яка відмовляється публічно визнати, що має класову систему. Ці межі зберігаються, незважаючи на бурхливий розвиток капіталістичної економіки, де так цінуються інновації та вміння адаптуватися відповідно до мінливих обставин.

Предметом дослідження у «Великому Гетсбі» є також гендерні очікування суспільства в епоху джазу. Архетипом флапера – молодій жінки з коротким волоссям, яка не вважає за потрібне дотримуватися традиційних моральних норм, – є Дейзі Б'юкенен, яку деякі вчені вважають прикладом маргіналізації жінок в елітному соціумі. Вона є нещасною жертвою спочатку Тома, а потім Гетсбі, які перетворюють Дейзі на коштовний трофей. Єдиним сенсом її існування стає підвищення соціально-економічного успіху її чоловіка. Вона має покірно дотримуватися гендерних норм і виконувати покладену на неї суспільством роль слухняної дружини, дбайливої матері та чарівної світської леді. Її рішення залишитися з чоловіком, незважаючи на почуття до Гетсбі, пояснюється фінансовою та соціальною безпекою, яку вона отримує у шлюбі з Томом Б'юкененом.

Аналізуючи трактовку расових проблем у романі, Волтер Бенн Майклс стверджує, що твір Фіцджеральда відображає історичний період у американській культурі, коли розповсюдженими були побоювання, що значна кількість нових емігрантів може зруйнувати національну ідентичність американців, тому визначним питанням стає питання про те, яким має бути «справжній американець». Саме в цьому контексті може бути інтерпретована ворожість Тома до Гетсбі, якого Том принижує, називаючи «містером ніхто з нізвідки» через його незрозуміле походження, неясну етнорелігійну ідентичність і невизначений класовий статус. Учені підкреслюють, що стурбованість Фіцджеральда соціальними конфліктами 1920-х років, пов'язаними з класовою приналежністю, расовими та етнічними упередженнями,

залишаються актуальними й дотепер. «Великий Гетсбі» відображає багаторічний американський досвід, оскільки це історія про зміни та тих, хто їм опирається – незалежно від того, чим ці зміни спричинені.

Питання про сексуальність і самого Фіцджеральда, і різних персонажів його роману є предметом незгасаючих наукових дискусій. Деякі сцени в романі дають привід ученим сприймати його як дослідження сексуальної ідентичності в перехідну історичну епоху.

Представники такого напрямку, як екологічна критика, прагнуть помістити роман та його героїв у широкий історичний контекст. Так, Лео Маркс стверджував, що твір Фіцджеральда відображає конфлікт між пасторальним ідеалом минулої Америки та значними суспільними змінами, викликаними індустріалізацією та бурхливим розвитком машинних технологій у перші десятиліття XX ст. Учені стверджують, що ненажерлива гонитва за багатством, як критикується в романі Фіцджеральда, є попередженням про небезпеку руйнування навколишнього середовища. Прикладом цього є участь Гетсбі у масштабній вирубці лісів під час Першої світової війни, потім незаконна торгівля, споживчий спосіб життя, яке веде головний герой.

Роман «Ніч лагідна»

Одразу після виходу «Великого Гетсбі» Фіцджеральд розпочинає роботу над новим романом, зразком для якого, за твердженням самого письменника, став «Ярмарок марнослава» Вільяма Текеря. У четвертому романі Фіцджеральд описав свій біль, битву за збереження шлюбу та зворотний бік їхнього з дружиною розкішного життя. Протягом 1925 і 1926 років він написав п'ять чернеток попередньої версії роману, але не зміг його закінчити. Майже все, що він написав, увійшло в готову роботу в зміненому вигляді. Фіцджеральд завершив роботу восени 1933 року, а журнал видавництва Скрібнерс опублікував роман у 1934 році. Перебравши доволі багато варіантів назви, Фіцджеральд вирішив узяти рядок із вірша англійського поета романтика Дж. Кітса «Ода до солов'я», що цілком відповідає авторському жанровому визначенню твору – «романтичний роман».

Дія роману відбувається в Європі. Юна голлівудська актриса Розмарі Хойт розповідає про знайомство з подружжям Дайверів та їхніми друзями на Лазурному березі, куди вона з матір'ю приїздить улітку 1925 року. Вона зачарована їхнім умінням жити красиво і весело. У передмові до книги американський критик Максуелл Гайсмар ділився своїми враженнями: «Коли я читав «Ніжність» у 1934 році, мені як і багатьом, здавалося, що написане від Розмарі було її найкращою частиною... Це не було спробою аналізувати соціальні цінності, показати їхню фальш, оплакати їхнє падіння — що є неодмінною спробою у будь-які часи, коли цінності починають занепадати, але таке не потребує спеціальної вітальності уяви. І Фіцджеральд зробив щось значно важче: він намагався відкрити і навіть створити цінності у суспільстві, де їх, здавалося б, не було».

Розмарі приймає запрошення Дайверів поїхати з ними до Парижу. Спостерігаючи за Ніколь Дайвер, яка з насолодою витрачає гроші, дівчина характеризує такий спосіб життя як марнотратство, проводить багато часу в барах, де одного разу розпочалася сварка, що закінчилася смертю чорношкірого чоловіка. Репутації Розмарі загрожує небезпека, але Діку Дайверу вдається все владнати і вони поспіхом повертаються в будинок на Лазурному березі.

У другій книзі розповідається про ті часи, коли Дік Дайвер приїхав до Швейцарії, щоб завершити свою освіту лікаря-психіатра. Саме тут він закохався в Ніколь, яка була на той час його пацієнткою, а згодом вони одружилися. З роками напади лише підсилюються, а одного разу Ніколь влаштовує сцену ревності і ледве не пускає під укіс автомобіль, у якому сиділа вона, чоловік та їхні діти. Звістка про смерть батька ще більше погіршує внутрішній стан Діка, він починає зловживати спиртним і навіть зустріч із Розмарі не стає для нього рятівною. Врешті решт вони з Ніколь розлучаються і Дік повертається в Америку. На думку Фіцджеральда, в особі головного героя роман має «показати людину, яка є природженим ідеалістом і водночас священиком, що не відбувся, який з різних причин відданий ідеям високої буржуазії, і у своєму русі на вершину соціального світу втрачає свій ідеалізм, талант, обертається на

п'яницю та розпусника. На тлі класу нероб він виглядає справді блискучим та чарівним...».

Критики позитивно оцінили викриття автором роману беззмістовного життя американських багатіїв, але в той же час розглядали позицію Фіцджеральда як намагання дистанціюватися від реальних проблем, які переживала у 1930-ті роки його батьківщина. Фіцджеральд вважав роман своїм шедевром і був упевнений, що він має затьмарити успіх його попередніх творів. Натомість на роман чекали неоднозначні відгуки та помірні продажі. Фіцджеральд був спантеличений несподіваним провалом, і ці переживання не залишали його до кінця життя.

Лише згодом літературознавці високо оцінили художню майстерність письменника, його вміння глибоко і переконливо розкрити психологію персонажів, відтворивши їхні характери у цілковитій відповідності до історичних реалій, у яких вони діяли. Оригінальність роману полягає у вмінні його автора створити особливу атмосферу, викликати у читача відчуття втаємниченості, розкрити приховані глибини людської душі, яку ніколи не можливо до кінця зрозуміти. Письменник умів розкривати найтонші рухи людської психології, його витончений і легкий стиль вирізняється широкою палітрою кольорів і ледве вловимих відтінків. Про наближеність до естетики романтизму свідчить розгалужена система образів-символів роману. Також характерною рисою твору письменника є численні інтертекстуальні зв'язки.

Після смерті Фіцджеральда репутація роману серед критиків невпинно зростала. Так, його характеризували як «вишукано створений твір фантастики» та «один із найкращих американських романів». Зараз «Ніч лагідна» вважається однією з найуспішніших робіт Фіцджеральда, а деякі літературознавці навіть погоджуються з авторською оцінкою роману, згідно с якою «Ніч лагідна» перевершує «Великого Гетсбі».

Творчість Фіцджеральда стала віддзеркаленням гострих протиріч часу, які продовжують залишатися актуальними у наш час. У своєму житті він пережив як щасливі часи, так і важкі періоди розчарувань, але незважаючи на всі удари долі, він зумів у своїх творах піднятися над життєвими драмами і

попрощатися з типовими для американської свідомості ілюзіями. Діяльність таких митців, як Фіцджеральд, Гемінгвей, Драйзер та ін., багато в чому визначила вектор подальшого розвитку духовної історії США в XX столітті.

Запитання і завдання

Дайте стислу характеристику життєвого та творчого шляху письменника. Як факти його біографії відобразилися у творах Фіцджеральда?

Що означає поняття «епоха джазу»? Яке відношення воно має до біографії та творчості Фіцджеральда?

Охарактеризуйте стиль письменника. Проілюструйте ваші спостереження прикладами з його творів.

Розкрийте проблематику романів Фіцджеральда.

Дайте характеристику основним персонажам роману «Великий Гетсбі».

Назвіть основні теми роману «Великий Гетсбі».

У чому полягають особливості поетики і проблематики роману «Ніч лагідна»?

Література

Ливергант А.Я. Фицджеральд. Москва: Молодая гвардия, 2015. 320 с.

Помазан І.О. Френсіс Скотт Фіцджеральд. *Помазан І. Історія зарубіжної літератури XX століття : підруч. для студ. гуманітар. ф-тів вищ. навч. закл.* Харків: Вид-во НУА, 2016. С. 161-163.

Тернбулл Э. Фрэнсис Скотт Фицджеральд / Пер. Ю. Гольдберга. Москва: КоЛибри, 2013. 414 с.

Cowley M. Introduction. In F. Scott Fitzgerald. *Tender Is the Night*. Penguin Books, 1969.

Keeler Kyle (2018). "The Great Global Warmer: Jay Gatsby as a Microcosm of Climate Change". *The F. Scott Fitzgerald Review*. University Park, Pennsylvania: Penn State University Press. 16 (1): 174–88.

Pearson Roger L. (May 1970). "Gatsby: False Prophet of the American Dream". *The English Journal*. Champaign, Illinois: National Council of Teachers of English. 59 (5): 638–645.

Vogel Joseph (2015). "'Civilization's Going to Pieces': The Great Gatsby, Identity, and Race, From the Jazz Age to the Obama

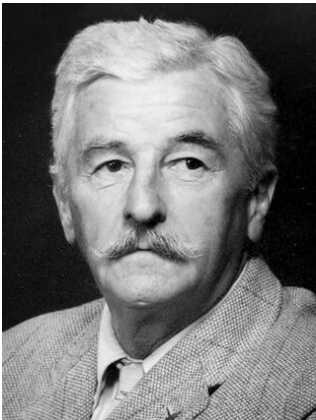
Era". The F. Scott Fitzgerald Review. University Park, Pennsylvania: Penn State University Press. 13 (1): 29–54.

Джерела

Фіцджеральд Ф. Скотт. Ніч лагідна. Великий Гетсбі / переклад з англійської: Мар Пінчевський. Київ: Дніпро, 1982. 472 с. або інші видання.

Вільям Фолкнер

Кеба О.В. (Кам'янець-Подільський)



Особливості життя і творчості **Вільяма Фолкнера** (William Cuthbert Faulkner, 1897-1962) багато в чому визначаються двома обставинами, що певною мірою суперечать одна одній, – кровним зв'язком із традиціоналістським суспільством Півдня Америки і чутливістю до новітніх віянь епохи. Фолкнер створив унікальний художній світ зі своєю географією, персонологією, цілісним проблемно-тематичним комплексом і неповторним стилем. Цей світ навіть має свою специфічну назву – Йокнапатофа, що з мови індіанського племені чікесо перекладається як «тихо тече вода долиною». У вигаданому письменником окрузі з такою екзотичною назвою відбуваються драматичні події більшості його романів і оповідань. Відтак Фолкнера часто і називають автором Йокнапатофської саги.

Вільям Фолкнер народився 25 вересня 1897 року в містечку Нью-Олбані, штат Міссісіпі. Південь Америки на той час був консервативним суспільством, що вороже ставилося до змін і загалом будь-яких впливів іззовні. Південь жив спогадами про свою колишню значущість, що поступово набувала відтінку легенди: довоєнний Південь представлявся спільнотою старої аристократії, усталених цінностей, лицарського кодексу поведінки. Але у свідомості південців ця шляхетність і добробут не пов'язувались із рабством і насильством однієї групи людей над іншою. Саме проблема насильства як невід'ємного складника і одного з принципів існування південного суспільства стала стрижневою у творчості Фолкнера.

Як мешканець Півдня Фолкнер не міг бути абсолютно вільним від його міфології і традицій, однак контрверсійно осмислюючи їх у своїх книгах, він спирався не на усталену художню парадигму, а орієнтувався на модерністську літературно-філософську концепцію й активно послуговувався новітньою письменницькою «технікою».

Повоєнні настрої, які відкрили самотність людини у світі, що зазнав глибинних соціальних конфліктів, суперечили традиційним поглядам про єдність південного суспільства, тісний взаємозв'язок усіх його членів. Тому у творчості Фолкнера, жителя Півдня, відчувається туга за втраченим «раєм», переживання трагедії культури, яка зазнає краху і гине. Ці дві різні концепції світу і людини стали основою знаменитих Фолкнерових романів.

Письменник прожив майже все своє життя в Оксфорді – маленькому містечку в штаті Міссісіпі. І хоча багато в чому він прагнув діяти відповідно до кодексу поведінки, якого вимагало місцеве суспільство (обзавестися маєтком, жити в оточенні чорношкірої прислуги і т. ін.), його зв'язки з цим суспільством були суто зовнішніми. Письменник хоч і дотримувався прийнятої моделі поведінки щодо сім'ї, дому й наслідував їх із властивою йому енергією, але ставився до своїх соціальних і сімейних ролей, як уважає його біограф Ф. Карл, з достатньою долею відстороненості. Фолкнер за своєю суттю був глибоким індивідуалістом, «степовим вовком», людиною, зануреною у власний світ. Водночас усьому, що він робив, було притаманне і прагнення гри, що проявлялося у вигаданій героїці його військових пригод, навмисній байдужості до зовнішності, одягу, своєрідній позі самотника. Труднощі розуміння його особистості полягають у тому, що справжній Фолкнер – хоч би яким він був – захований за шарами масок, оманливих личин. Гра була виключно тісно пов'язана з його творчою уявою, і він сам певною мірою був своїм власним «твором».

Багатослівний, важкий стиль творів письменника, особливо на ранньому етапі його творчості, затемнює дуже характерну для тодішнього Фолкнера ідею про нездатність людини пізнати істину, суть речей. Складний, громіздкий синтаксис його фраз, змішання займенників, змінний фокус оповіді, зосередження на процесі сприйняття дійсності, а не

відтворення самої дійсності, заважають читачеві, так само як і фолкнеровим персонажам, зрозуміти істинну суть того, що відбувається. Ба більше – унеможливлюють саме існування об'єктивної істини. Вона знаходиться десь поза межами оповіді, губиться у невизначеності і недовомовленості.

Усі ці особливості світорозуміння письменника відбилися вже в першому його значному романі – «Шум і люті» («The Sound and the Fury», 1929). Зображуючи руйнацію сім'ї, Фолкнер показав дві сторони цього процесу: існування певних традицій та виникнення нового (що може бути сприйняте двоїсто: як руйнація та хаос, або як постійний плин життя, розвиток історії). Єдина людина з персонажів роману, якій певним чином вдалось влаштуватися у житті, — це Джейсон Компсон. Але він досягає цього лише ціною втрати душі. У романі відбито спробу персонажів врятувати своє «я» в суспільстві, яке «продалося новому». Ставлення письменника до «нового життя» є амбівалентним: він і хоче змін, і боїться їх.

З іншого боку, у «Шумі та люті» є і критичне позиція щодо минулого. Фолкнер спочатку розповідає історію з точки зору трьох братів Компсонів, а згодом дає відсторонений погляд на речі, який втілюється через образ Ділсі, чорношкірої служниці у домі Компсонів. Кожен із братів намагається виробити свою модель поведінки перед мінливим життям, дати власне тлумачення подій, але їхні претензії виявляються неспроможними. На відміну від нелінійної розповіді у перших трьох частинах, наратив четвертої частини характеризується послідовністю і причинно-наслідковою логікою. З цього погляду минуле нібито й було «земним раєм», але таким, що таїв у собі певну порочність, що привела світ до краху.

Трагічне світобачення, характерне для «Шуму і люті», як і для деяких інших романів Фолкнера кінця 1920-1930-х років («В свою останню годину», «Серпневе світло», «Авесаломе, Авесаломе!»), полягає в тому, що події відбуваються за межами людського вибору; дії персонажів, які були частиною соціальної традиції, за нових умов життя виявляються для них руйнівними. Герої творів, діючи на власний розсуд, спираючись на вивірену модель поведінки, виявляються жертвами долі, зламу історії Півдня.

Поділ романів на частини постає спробою внести певну стійкість в оповідь, що розпливається. Тут дається взнаки бергсонівське розуміння часу. Реальність, що постійно змінюється, ламає раціональні, застигли уявлення про неї. Життя пізнається лише інтуїцією, прозрінням. Фолкнер у ранніх романах використовує метод своєрідного імпресіонізму прустівського типу, в якому фокус зображення зосереджується не так на самому предметі, як на суб'єктивних станах свідомості.

Роман «В свою останню годину» («As I Lay Dying», 1930) починає цикл творів, що відображають особливий погляд Фолкнера на занепад Півдня. У творі показана родина, яка, подібно до старозавітних предків, переживає випробування водою та полум'ям. Доставляючи домовину з трупом матері на її батьківщину, де вона заповіла себе поховати, сини буквально долають полум'я (пожежа у хліві, де на ніч була залишена домовина) і воду (під час переправи через бурхливу річку труна падає у воду). Відтак ідея «перетерпіння», змагання з непереборними обставинами формує засади фолкнерового гуманізму.

Роману властива нечіткість і невизначеність параметрів розповіді, що підтримується свідомою плутаниною у вживанні займенників і граматичних форм. Це проявляється і в назві твору: «Я» може належати і померлій матері, і її напівбожевільному синові Дарлові. Це змішання має на меті відчуження звичного, перетворення його на щось нове, невпізнанне. За допомогою нової художньої структури Фолкнер прагнув зректися класичної романної традиції на користь формального експерименту.

І «Шум і лютя», і «В свою останню годину» – це романи-«палімпсести», крізь вигадані історії яких просвічує історія самого письменника. Можна провести паралель між сім'ями Компсонів і Бандренів та фолкнеровою родиною. Дарл – це частково сам письменник, який ніби заново переживає свої стосунки з матір'ю, батьком, братами.

Фолкнер підкреслює факт, що подорож сім'ї спричинена не лише похованням матері. Це – подорож, яку робить кожна людина у своєму житті; архетип подорожі, що має значення шляху до прозріння. Герої роману шукають розуміння себе та

світу. Множинність голосів створює відносний, хисткий світ, «позбавлений центру». Результатом цього стає різноманітність варіантів дійсності. Істина, за Фолкнером, є суцільно суб'єктивною – вона існує лише у свідомості персонажа. Звідси інтерес до внутрішнього мовлення, навіть якщо воно «об'єктивізується», тобто подається в тексті без лапок і обов'язкового жорсткого прикріплення до персонажа.

Наступні романи Фолкнера присвячені дослідженню расової проблеми, трагічного фаталізму людської долі; герої проходять заздалегідь визначений шлях. «Світло у серпні» («Light in August», 1932) розкриває багатозначне ставлення Фолкнера до проблеми чорношкірих в Америці. З одного боку, він рішуче виступає проти рабства й расових упереджень, а з іншого – вважає, що втручання федерального уряду у справи Півдня і розпочата 1861-го року війна унеможливили мирне розв'язання расової проблеми. Така позиція висловлювалася й у пізніших виступах і статтях письменника після здобуття Нобелівської премії, що поставило його у дуже не вигідне становище: він перетворився на мішень для критики як із боку расистів, так із боку прихильників рівноправності. У рідному місті Фолкнер зажив одіозної репутації «антипатріота», і лише світова слава врятувала його від фізичної розправи.

Основний мотив, на якому ґрунтується сюжет роману «Світло у серпні», полягає в тому, що минуле людини, її походження, випадкові обставини творять індивіда і визначають його долю. Романна оповідь включає кілька практично незалежних історій, основними з яких є чотири: Ліни Гроув, Джо Крістмаса, Джоанни Берден і Гейла Гайтавера. Все інше є не таким важливим, навіть стосунки між ними є другорядними. Історія цих персонажів – це ніби окремі твори, з яких письменник складає об'ємний роман. Тому оповідальна структура цього роману принципово не відрізняється від попередніх творів. Джо Крістмас є для Фолкнера метафорою митця-вигнанця, який не належить повсякденному світу і не може знайти своє місце у людському суспільстві.

Відразу після публікації роману «Світло у серпні» він отримав дуже високі оцінки провідних літературних критиків і з того часу залишається предметом постійної уваги дослідників. Твір незмінно займає високі місця в різноманітних

літературних рейтингах, а в 1998 році редакція відомого видавництва «Modern Library», складаючи перелік найвидатніших літературних творів XX віку, поставила «Світло у серпні» на найвищу сходинку.

Не менш знаменитим став і роман Фолкнера «Авесаломе, Авесаломе!» («Absalom, Absalom!», 1936). За деякими оцінками (Ф. Карл, О. Вікері), він є найбільшим досягненням американської прози XX століття. Тут використовується метод «потoku свідомості», де кожен оповідач створює свій варіант подій, що відбулися. Таємницею ж розповіді, зоною його замовчування, прихованим центром є расова проблема, наскрізна для всієї творчості письменника. Вирішується вона через центральну фігуру роману на ім'я Томас Сатпен. Це саме фігура, а не персонаж у традиційному вимірі. Безпосередня, фізична присутність Томаса Сатпена як дійової особи на сторінках роману є настільки мінімізованою, що його романний статус наближається до позасюжетного персонажу. Він як був на початку роману загадкою, так і сходить з його сторінок загадковою фігурою, хоча опис його трагічно-безглуздою смерті приходить приблизно на середину тексту. Фактично персонажі роману тільки й говорять про Сатпена, всебічно розбираючи історію його життя як Великого Проєкту (Grand Design). Цей проєкт починається з появи нікому невідомого «нахаби» в місті Джеферсоні, включає поступове визнання його видатною особистістю, найбагатшою людиною округу, героєм війни, а завершується жорстоким фіаско у спробах створення нової сімейної династії, загибеллю Томаса Сатпена від рук свого вірного слуги.

Ідейний стрижень роману виявнюється через ставлення Томаса Сатпена до двох своїх синів – Чарлза і Генрі. Першого, народженого у шлюбі з жінкою, про негритянське походження якої Томас до часу не знав, він не тільки не визнає, а й підштовхує Генрі до вбивства брата, оскільки той порушує «чистоту» створюваної ним династії.

Фрагментарність як основний принцип викладу цієї своєрідної сімейно-історичної саги підкріплено позірно "незапрограмованим" включенням до розповіді все нових і нових оповідачів. У романі створюється специфічна багатоплановість: основний об'єкт розповіді постійно

потрапляє в рамку, текст включає в себе цілу низку субтекстів-наративів, внаслідок чого рамковість розповіді стає основою його художньої структури. Глибинний смисл такої структури полягає в тому, щоб виразити ідею нескінченної багатозначності, «нез'ясовності» основного об'єкта розповіді, а гранично узагальнюючи, «нез'ясовності» людини взагалі й істини як такої.

Сумніви і відчуття невизначеності з приводу того, що відомо про Томаса Сатпена, висловлюють мало не всі оповідачі, а міс Роза Колдфілд – перший у їх довгій низці – не просто викладає історію Томаса Сатпена Квентіну Компсону, який потім, вислухавши ще декілька версій, стає розповідачем для свого університетського товариша канадійця Шріва.

Фолкнер у цьому романі до певної міри дотримувався канонів класичної трагедії, її ж специфічно американським виміром стала расова проблема. Томас Сатпен, вирвавшись із бідності, стає господарем плантації та «правителем». Але, позбавлений уяви, він надто сліпо слідує наміченому плану і задуму, що давно зрів у його свідомості. Фолкнер розуміє небезпеку самопоклоніння, але водночас захоплюється ніцшеанською фігурою головного героя, який прагне звільнитися від вантажу минулого, побудувати нове життя. Однак минуле й сьогодення виявляються нероздільними, взаємопереплетеними, відтак у романі висновується трагічна неможливість такого звільнення:

Ще на початку 30-х років Фолкнер почав працювати в Голлівуді, що давало можливість значно збільшити доходи. Хоча йому не подобалося залежне становище, багато в чому ця робота відповідала його бажанням. Письменник, незважаючи на майже постійну обмеженість у фінансах, любив розваги, що вимагало значних витрат. Тому він провів багато років у Голлівуді, займаючись написанням сценаріїв, які не були особливо вдалимими. У Фолкнера не вистачало кінематографічного бачення, незважаючи на «зримість» його прози. Діалоги виходили радше романними, аніж драматичними, а тексти не були розраховані на кіновтілення.

Письменник зізнавався друзям, що його мучить відповідальність перед численними родичами (серед яких були переважно жінки), які перебувають під його опікою. Він

відчував до них і ворожі почуття, тому що здебільшого через них змушений був витрачати сили на заробляння грошей у Голлівуді, не маючи часу та можливості писати власні твори. Так, у 40-ті роки Фолкнер підписав кабальний контракт з «Ворнер Бразерс» на сім років, отримуючи незначні суми і не маючи можливості займатися чимось іншим, крім створення сценаріїв.

У 1950-ті роки Фолкнер намагається повернутися до класичних форм письма, про що найбільшою мірою свідчить завершення циклу романів про Сноупсів. Перший із них – «Хутірець» («The Hamlet») – був написаний ще 1940 року; 1957 року вийшло продовження – «Місто» («The Town»), а в 1959-му – завершальний роман трилогії «Особняк» («The Mansion»). Це ще одна історія піднесення і падіння квазіаристократичного роду Півдня. Флем Сноупс – центральний персонаж роману і засновник великого клану – досягає своїх цілей, не гребуючи найжорстокішими і підступними методами. Однак піднімаючи одних своїх кривняків і використовуючи інших як важелі руху нагору, він тим самим підриває створене самим собою. Врешті-решт глава клану гине від руки далекого родича, який вважає Флема винуватцем своїх нещасть.

Важливою частиною творчого спадку Фолкнера є його новелістика. Письменник уважав однією з найскладніших літературних форм («на другому місці після поезії»). Фолкнер звертався до малої прози упродовж усього свого літературного життя, а 1950-го підготував до друку однотомник «Вибрані оповідання» («Collected Stories»), куди увійшли найкращі, з його погляду, новели.

Для новелістики Фолкнера характерним є зміщення фокусу на окрему особистість, на буття людської душі, що закономірно веде до скорочення подієвого плану сюжету. Акцент переноситься на зображення сфери внутрішніх почуттів, рефлексій, душевних порухів персонажів, що наочно демонструють оповідання «Вош», «Честь», «Троянда для Емілі» та ін.

У повоєнні часи літературна репутація Фолкнера зазнала суттєвих змін. Соціально орієнтовані критики, такі, як А. Казін, І. Гайсмар, К. Фрідмен та інші, вважали Фолкнера письменником не позбавленим таланту, але занадто похмурим,

схильним до смакування сценами насильства та жорстокості. Вони бачили у його творах лише нагромадження зла, песимізм та відсутність ідеалу. Однак насправді таке бачення було упередженим і не відповідало дійсності. Особлива роль у зміні громадських і літературно-естетичних оцінок Фолкнера випала критикові М. Каулі і письменнику Р.П. Воррену. Вони вважали автора «Авесалома» видатним прозаїком, справжнє поцінування якого належить майбутньому. Найважливішими достоїнствами письменника у другій половині XX століття стали визнавати дослідження глибинних проявів людської екзистенції, відображення боротьби окремої особистості проти ірраціональної жорстокості сучасного світу. Завдяки зусиллям М. Каулі, після видання книги «The Portable Faulkner» у 1946 році, твори письменника набули другого життя, зробили його більш відомим широкому загалу.

Докорінно змінило життя письменника присудження йому 1950 року Нобелівської премії з літератури. Якщо раніше він практично не залишав меж країни, то тепер з лекціями та бесідами об'їздив багато країн. У своїй Нобелівській промові, як і у відповідях на запитання журналістів, він продемонстрував дещо інший погляд на життя, ніж той, який був притаманний йому в часи написання кращих романів. Певною мірою інтерпретацією власних творів він їх спрощував, вносив оптимістичні ноти, які їм не були притаманні, розглядав їх через призму свого нового світосприйняття.

У численних інтерв'ю, листах, статтях та виступах 50-х років Фолкнер створив новий міф про себе – людину, яка одержима творчістю, усі сторони натури якої підпорядковані пристрасті письменництва. При цьому він залишався «закритою» людиною і болісно ставився до спроб сторонніх проникнути у його приватне життя. Така позиція відобразилася й у епітафії, яку Фолкнер сам собі заповів: «Він створював книжки і помер» («He made the books and he died»).

Таким чином, творчість Вільяма Фолкнера стала яскравою сторінкою в американській і світовій літературі новітньої доби. У книгах Фолкнера «американський епос» набуває універсального виміру, виростаючи до осмислення фундаментальних проблем людського буття, глибинних суперечностей людини і суспільства, природи й культури,

матеріального й духовного. Пошуки відповідей на виклики новітньої доби зумовили формування унікального авторського стилю, в якому ускладнене мовлення, багатопланова сюжетно-оповідна і часопросторова організація творів, багата образна символіка є органічними і художньо доцільними. Відтак внесок Фолкнера у формування новітньої поетики є сутогосподарським художнім досягненням інших видатних представників модерністської літератури – М. Пруста, Дж. Джойса, Ф. Кафки...

Запитання і завдання

Якою мірою автобіографізм є чинником своєрідності творчості Фолкнера?

У якому романі Фолкнера найбільшою мірою виявляється модерністська парадигма його творчості?

Що означає формула «Фолкнер – речник американського Півдня»?

Як реалізується в романі «Світло у серпні» Фолкнерова концепція людини?

У чому полягає специфіка наративної організації роману «Авесаломе, Авесаломе!»?

Чому романи Фолкнера часто називають «палімпсестами»?

Як змінювалися оцінки творчості Фолкнера в літературній критиці?

Література

Денисова Т.Н. Південна школа в літературі США. *Історія американської літератури XX століття*. Київ : Вид-во «Довіра», 2002. С. 90-102.

Доценко Р.І. Дещо про стиль Фолкнера. *Фолкнер В. Крадії та інші твори*. Київ : Дніпро, 1972. С. 498-505.

Каули М. Уильям Фолкнер. Свежий взгляд на Фолкнера. *Каули М. Дом со многими окнами*. Москва : Прогресс, 1973. С. 210-243.

Нев'ярович Н. «Часопростір» роману В. Фолкнера «Галас і шаленство»: до проблеми хронотопного аналізу. *Слово і час*. 2002. № 5. С. 44-51.

Сартр Ж.-П. О романе «Шум и ярость». Категория времени у Фолкнера. *Сартр Ж.-П. Ситуации*. Москва : Ладомир, 1998. С. 267-286.

Семенюк О.В. Композиційна специфіка новелістики У. Фолкнера. *Наукові праці Кам'янець-Подільського*

державного університету. Філологічні науки. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2007. Вип. 15. Т. 2. С. 355-358.

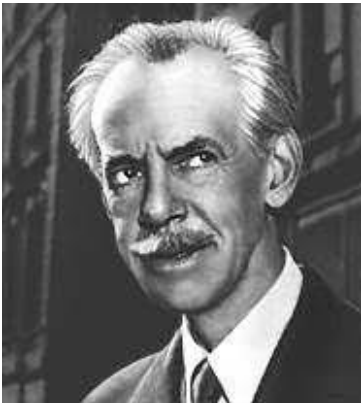
Фолкнер, Вільям. *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. У 2 т. Т. 2: Л–Я* / За ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2006. С.681-684.

A William Faulkner encyclopedia / edited by R.W. Hamlin and C.A. Peek. Westport : Greenwood press, 1999. 504 p.

Karl F.R. William Faulkner: American writer : A biography. London; Boston : Faber&Faber, 1989. XVII, 1131 p.

Vickery O.W. The Novels of William Faulkner: A Critical Interpretation. Louisiana : Louisiana State UP, 1964. 318 p.

Юджин О'Ніл
Висоцька Н. О. (Київ)



Ні тривкий успіх у публіки, ні тридцятирічне, майже неподільне лідерство в американській драматургії, ні навіть присудження йому 1936 р. Нобелівської премії не захистили **Юджина О'Ніла** (Eugene O'Neill, 1888-1953) від суворої критики. І за життя драматурга, і після його смерті величезний корпус його творів (понад 50 п'єс) часто ставав мішенню для критичних стріл, часом занадто гострих для визнаного класика XX століття. Чого тільки не закидали О'Нілу театро- і літературознавці: незрілість філософсько-естетичних концепцій, брак майстерності, кострубатість мови і риторичність стилю, недостатній трагізм трагедій та цілковиту відсутність гумору в єдиній комедії... Тому спроби визначити справжній масштаб зробленого О'Нілом за самими лише критичними відгуками приречені на невдачу.

І навіть сьогодні, коли минуло вже понад 125 років з дня народження драматурга, питання про те, як трактувати його творчість – як перемогу чи як поразку, – ще остаточно не розв'язане. Парадокс полягає, власне, не в тому, що кожне з наведених вище «звинувачень», як і багато інших, по-своєму слушні. Найдивніше все-таки, що справді істотні недоліки,

згубні для репутації будь-якого драматурга, нітрохи не принижують величі Ю. О'Ніла і не перешкоджають утворенню на виставах за його п'єсами атмосфери співпереживання – головного, заради чого існує театр.

Здається, драматургію О'Ніла надихає якась могутня сила, що компенсує її безсумнівну недосконалість; цією силою є, очевидно, передусім глибока особиста вистражданість усього написаного драматургом, болюче висока ціна, яку сплачено за його прозріння, інтенсивність людського переживання, трансформованого у мистецтво з максимальною щирістю. А ще – неминуща духовна актуальність ідейних та моральних шукань, яка робить О'Ніла драматургом «для всіх часів». Доля його як людини і митця склалася так, що в розмові про нього неможливо уникнути гучних епітетів. Гігантськими були питання, що на них О'Ніл шукав відповіді, грандіозними були задуми, які він прагнув втілити. Усе це потребувало й неабиякої працездатності. Ще 1930 року Синклер Льюїс сказав про велич його літературної місії: О'Ніл «повністю перетворив американську драму, що являла собою чистеньку брехливу комедію, і відкрив нам чудовий, жахливий і грандіозний світ». Тепер, багато десятиліть по смерті О'Ніла, не доводиться сумніватися, що він сам-один, по суті, заклав підвалини американської національної драматургії.

Як і кожний видатний реформатор, Юджин Гладстоун О'Ніл з'явився саме тоді, коли його прихід зробився історично вкрай необхідним. На той час, коли трупа «Провінстаун плейєрс» уперше показала одноактівку нікому ще не відомого автора, американському театрові смертельно не вистачало повітря – життєвої правди. «Чудовий, жахливий і грандіозний світ» дійсності уже прорвався на сторінки американської прози зусиллями М. Твена, Дж. Лондона, Т. Драйзера. Але на сцену реальність (як зосередженість на жагучих конфліктах людського буття та духу, а не просто як емпірична життєподібність) ледь просочувалася крізь багаторічні нашарування стереотипів, що з них складались улюблені жанри комерційного бродвейського театру – мелодрама й мюзикл. Водночас театральна Європа вирувала новими ідейними і формотворчими пошуками, які власне, і стали для молодого американця джерелом наснаги.

Драматург Юджин О'Ніл з'явився не просто тоді, а й саме там, де це було потрібно, – у самісінькому серці театрального Нью-Йорку. За власним зізнанням письменника, він «фактично виріс у театрі, за лаштунками». Нічого дивного у цьому немає – О'Ніл походив з акторської родини, його батько уславився виконанням ролі графа Монте-Крісто в інсценізації славетного роману О. Дюма, і хоча становлення О'Ніла як митця відбувалося під знаком рішучого відмовлення від усього «монтекрістівського» у театрі, тобто штучного, фальшивого, шаблонно-мелодраматичного, все ж саме дитячий та юнацький досвід виявився для нього першою необхідною школою театрального ремесла. Досконале знання техніки акторської гри, законів сцени, необмежених можливостей театрального «механізму» полегшували йому далші експерименти з драматургічними формами. Чи ж не тому кращі п'єси О'Ніла навіть на думку скептиків напрочуд сценічні.

Взагалі, неординарність о'нілівської родини й, зокрема, суперечливі, заплутані взаємини між її членами позначилися на всьому подальшому житті драматурга. Вони не лише дали йому матеріал для пізніх автобіографічних драм. Мотиви бунту сина проти батька і ніжної прихильності до матері з'явилися у творчості О'Ніла значно раніше, наскрізь пройшовши крізь п'єси «Пристрасті під в'язами» (*Desire Under the Elms*, 1924), «Великий бог Браун» (*The Great God Brown*, 1926), «Дивна інтерлюдія» (*Strange Interlude*, 1928), трилогію «Жалоба пасує Електрі» (*Mourning Becomes Electra*, 1931)...

Можна вважати випадковим те, що приятель привів драматурга-початківця саме до невеликої групки театральних діячів, які назвали себе «Провінстаун плеєрс» («Актори з міста Провінстаун»). Але цілком закономірне зближення людини, якій судилося стати перетворювачем американської сцени, з рухом «маленьких театрів», що почали з'являтися в 1900-1910 рр. у Нью-Йорку як альтернатива бродвейському шоу-бізнесу, висуваючи на перший план не комерційний, а мистецький бік театральної справи.

Отже, перед глядачами, що зібралися одного літнього вечора 1916 р. в театрику на березі моря, нашвидку переобладнаному зі старого рибальського сараю, відкрився фрагмент «чудового і жахливого» світу. Цей світ реальної

дійсності набув в одноактній п'єсі О'Ніла «Курс на схід, на Кардіфф» (*Bound East for Cardiff*) непрезентабельного вигляду корабельного кубрика, де на вузькій койці вмирає у муках матрос, а його товариші – різношерста братія – повільно обговорюють свої повсякденні справи: неїстівний харч, витівки старого дурня-капітана, бісову погоду... На американську сцену приходили герої з нових для театру соціальних верств, розмовляючи не штучно створеною, а живою, «неправильною», ніби вихопленою з людської гущі мовою. Що ж було внутрішнім рушієм цієї п'єси, як і всіх інших з того самого раннього «морського» циклу – «Довга подорож додому» (*Long Voyage Home*, 1917), «В зоні» (*In the Zone*, 1917), «Карибський місяць» (*Moon of the Caribbees*, 1918)?

На перший погляд, «морські» п'єси О'Ніла справляють враження натуралістичних «шматків життя», що відверто і невибагливо відбивають життєвий досвід драматурга. Їхні фабули прості, майже тривіальні, через що вплив на глядача зумовлюється передусім майстерно створеним «настроєм», атмосферою – сумною і похмурою. В глибині, однак, лунає тема Долі, визначальна для всієї творчості Ю. О'Ніла.

Двобій з Долею – головний, на думку О'Ніла, предмет драми, ідейно-змістовий центр, навколо якого вибудовуються всі драматургічні колізії. Зрозуміло, що цей максимально високий рівень розмови з глядачем відкривав перед письменником можливості щонайвищих злетів і щонайболісніших падінь.

Беручись за створення свого художнього світу, О'Ніл цікавився насамперед не естетичними, а світоглядними питаннями з розряду «вічних»: чим замінити в людській душі колишнього бога? Як відновити втрачену гармонію між людиною та Всесвітом? У чому сенс буття і як подолати страх смерті?

На зламі сторіч ці питання знову постали з особливою гостротою перед людиною, яка раптом відчула свою цілковиту самотність і відчуженість від природи, суспільства, себе самої. О'Ніла, схоже, ніколи не цікавили життєво-побутові чи навіть соціально-політичні проблеми як такі. Із загостреною чутливістю реагуючи на численні болісні конфлікти свого часу, він вбачав у кожному з них симптоми однієї-єдиної спільної

«хвороби століття», яку й намагався діагностувати та лікувати. Причину хвороби він шукав при цьому не на суспільному, а на суто філософському рівні.

Величезна серйозність, з якою О'Ніл ставився до своєї справи, його впевненість у тому, що драма у США може і повинна перетворитися з нехитрої розваги на мистецтво, якому підвладні життєво важливі аспекти людського існування, визначили глибоку прірву між «до-о'нілівським» та «по-о'нілівським» етапами в історії американського театру.

Чому ж О'Ніл обрав саме театр тим інструментом, за допомогою якого сподівався наблизитися до відповіді на «прокляті» запитання? Мабуть, не лише тому, що найкраще розумівся саме на цьому виді мистецтва.

На початку XX ст. багатьом діячам культури з різних країн, які в розпачі застигли перед феноменом небувалої раніше загубленості людини у ворожому їй світі, разом спало на думку, що саме театрові призначено поновити зруйновані зв'язки між окремими людьми, а також між людиною та основоположними засадами буття. Адже театр – мистецтво масове і видовищне, воно завжди твориться «тут і тепер», на очах у публіки, і неодмінною умовою його існування є зворотний зв'язок. Повернути театрові, який виродився у царстві буржуазності на пустопорожню розвагу, його колишню високу місію «храму», де зливаються між собою та з єдиною «світовою душею» сотні й тисячі людських душ, – це завдання по-різному намагалися вирішити провідні режисери 1900-1910-х рр. з різних країн Європи. Теоретиком майбутнього «Театру духу» був й один з найближчих соратників О'Ніла – критик Кеннет Макгоуен, чимало ідей котрого О'Ніл реалізував у своїх п'єсах. Змістом «театру завтрашнього дня» Макгоуен вважав дослідження надр людської душі, будь-якого окремого «я», тотожного, на його думку, потужним, некерованим силам, що нуртують у кожному атомі матерії.

Саме дію цих «невблаганних, незбагнених сил, що вирують під поверхнею життя», чи бодай їхню «тінь» О'Ніл прагнув відтворити у своїх п'єсах. Їхній вплив, гадав письменник, визначає долю людини, боротьба з якою приречена на неминучу поразку і перебіг якої становить, за О'Нілом, основний зміст драми. Колись функцію долі брали на

себе боги; в наш час її виконує сама людина – її руйнівні й суперечливі пристрасті, її непозбутнє минуле, її біологічна та соціальна природа. У ранніх п'єсах – морському циклі, «За обрієм» (*Beyond the Horizon*, 1918), «Анна Крісті» (*Anna Christie*, 1920) – сили долі подаються переважно як зовнішні щодо людини. Їхнім наочним втіленням стає море – один з ключових о'нілівських символів, що не піддаються однозначному тлумаченню. О'Нілівське море мінливе: з одного боку, воно вабить героїв недосяжною на суші свободою, з іншого – постає жорстокою й підступною стихією, яка ніколи не віддає своєї здобичі. Воно вдирається у дію плюскотом хвиль, густим туманом, сумним гудком сирени, знищуючи мрії, сподівання, самі життя героїв...

Надалі боротьба проти незрозумілих та нездоланих сил дедалі більше переноситься в душі персонажів, що призводить у драматургії 1920-х рр. до їхньої трагічної розірваності. Для більш переконливого віддзеркалення цієї розірваності автор вдається до таких прийомів, як використання масок, виконання однієї ролі двома акторами тощо.

У двох обличчях – то циніка, то романтика – виступає головний персонаж «Фонтана» (*The Fountain*, 1923) – іспанський конкістадор Хуан Понсе де Леон; скинувши з душі поверхневий шар «білої цивілізації», чорний «імператор Джонс» з однойменної п'єси (*The Emperor Jones*, 1920) виявляє в потаємних кутках підсвідомості первісний атавістичний жах; далеко відійшовши від свого древнього предка, кочегар Янк перетворюється на додаток до машини («Волохата мавпа» (*The Hairy Ape*), 1921); кохання-самопожертва веде жорстоку борню з егоїстичним бажанням володіти у серцях Ібена та Еббі («Пристрасті під в'язами», 1924); між двома протилежними початками у власному «я» – діонісійським, життєствердним, та християнським, аскетичним – борсається художник Діон Ентоні («Великий бог Браун», 1925)... Усе це, по суті, – історії хвороби. Зафіксувавши у багатьох варіантах стан самотності, роздвоєності, неприкаяності сучасної людини, О'Ніл об'єднує їх спільним діагнозом – «загибель старого бога і неспроможність науки та матеріалізму дати якогось нового, що задовольнив би живий примітивний релігійний інстинкт, бога, в існуванні якого людина знайшла б сенс буття, заспокоїла б

свій страх перед смертю». Втративши безцінне почуття «belonging» – належності, причетності до чогось більшого, ніж вона сама, людина XX століття відчувається самотнім блукачем у темряві. Прагнучи допомогти їй, О'Ніл продовжує свої пошуки: кожна наступна п'єса стає новою спробою розв'язати цю проблему проблем. Духовна відвага драматурга, що, попри все, не втрачав віри в можливість знайти її рішення, не може не захоплювати. Перед початком роботи йому щоразу здається, що саме ось у цій п'єсі він, нарешті, дасть вичерпну універсальну відповідь, яка, немов чудодійна вакцина, вилікує людство від «хвороби століття». Але щоразу, ледь опускалася завіса після прем'єри, він відчував примарність віднайденого ним «абсолюту» і рушав у нові пошуки.

Їхня екзистенційна важливість для самого письменника багато чого прояснює як у творчості, так і в житті О'Ніла. Скажімо, монументальність цілої низки його задумів. Адже й справді, коли предметом драми стають стосунки між людиною та Життям, між людиною і Смертю, їм нелегко розкритися у межах двох, трьох, чи навіть і п'яти актів стандартної п'єси. І О'Ніл створює справжніх драматургічних велетів – п'єсу в дев'яти діях, драматичну трилогію або цикл з одинадцяти драм. Звідси й надзвичайна працездатність драматурга. Вчитаймося у безпристрасні рядки його біографії: «Серпень 1929 р. – закінчив перший варіант трилогії «Жалоба пасує Електрі»; березень 1930 – починає другий варіант; липень 1930 – закінчує третій варіант, починає четвертий. 26 березня 1931 р. остаточно закінчує трилогію – п'ятий варіант»... Не лише сумлінність змушувала О'Ніла ще й ще раз переробляти свій твір, а й упевненість, що думки, втілені у ньому, надзвичайно важливі, й тому мають бути висловлені з граничною точністю. При цьому знаходимо у п'єсах О'Ніла дивовижне різноманіття форм та прийомів: по-експресіоністськи загострену умовність поруч з вагомою матеріальністю символічної деталі; структурні схеми античної трагедії й «репліки вбік» єлизаветинської драми; згадані вже маски та фізичне роздвоєння актора на сцені... Критикам, які намагалися зарахувати О'Ніла до того чи того мистецького напрямку, драматург відповідав, що прагне «бути чимось на кшталт плавильного тигля для всіх методів», вбачаючи в кожному з них потрібні якості, і наміряється –

«якщо вистачить жару» – сплавити їх у свою власну техніку. Завважимо, що в метафорі «плавильного тигля» присутня питомо національна специфіка з огляду на саму історію формування американської нації та культури. Подібне «хазяйське» ставлення до запозичених в Європі новацій О'Ніл передав у спадок наступним генераціям драматургів США. Та, мабуть, має рацію провідний о'нілознавець Дж. Гасснер, називаючи письменника «насамперед реалістом».

Митець, якого цікавили шляхи подолання тотального відчуження, цілком закономірно звертався у пошуку цих шляхів до сучасних філософів, володарів думок кінця XIX – початку XX століття. Досить тривалий час О'Ніл, слідом за Ніцше, покладав надії на діонісійське начало в людині, яке треба розбурхати, і воно допоможе їй злитися з сокровенним життєвими силами. Герої його п'єс 1925-1935 рр. повертають собі відчуття єдності з природою, містично прилучаючись до віковичних ритуалів Всесвіту. Міфологічна концепція циклічно повторюваного життя дає О'Нілові змогу на деякий час вирішити проблему особистого існування – тягар життя й неминучість смерті радісно приймаються його героями, яким відкрилося, що і життя, і смерть окремої людини не більш, як відрізки великого, невинного коловороту буття.

Тінь смерті постала перед О'Нілом, коли у сімнадцятирічному віці він довідався про туберкульозний процес у своїх легенях. У санаторії він, за пізнішим зізнанням, уперше почав «серйозно замислюватися над життям», читати, писати. Саме звідти він вийшов письменником, якому судилося назавжди бути «трохи закоханим у смерть».

Коментуючи свою складну драму «Лазар сміявся» (*Lazarus Laughed*, 1925), О'Ніл наполягав на тому, що страх смерті – це коріння всіх лих, причина людського нещастя. Тож цілком закономірно, що драматург намагався знайти протитруту проти нього. Повернений Христом до життя біблійний Лазар усвідомлює, що «смерті немає, є лише перетворення...» Його засіб подолання смерті – креативний сміх, у якому лунає переможне «так» життю. Тим часом родина Меннонів («Жалоба пасує Електрі») приречена на зникнення з лиця землі саме за зраду життя, за перехід на бік смерті, – адже для кількох поколінь Меннонів «життя було вмиранням»:

«Народитися означало почати вмирати. Це народжувалася смерть». Перефразуючи відомі слова поета Б. Пастернака, можна сказати, що драматургія О'Ніла «невідступно розмірковує про смерть і невідступно творить цим життя».

Втім, жодна з відповідей на вічні питання не задовольняла митця остаточно. Закінчивши нову п'єсу, він щоразу усвідомлював неспроможність чи нежиттєздатність її висновків. Може, тому герої О'Ніла так часто у намаганнях повернути собі втрачену гармонію зі світом звертаються до свого минулого, зокрема, до дитинства. Елла Дауні («Всі діти Божі мають крила» (*All God's Chillun Got Wings*), 1923), Ніна Лідс («Дивна інтерлюдія», 1926), Мері Тайрон («Довгий день простує в ніч» (*Long Day's Journey Into Night*), 1941) – усі вони намагаються сховатися від життя, яке, за словами Мері, «непомітно нівечить кожного з нас», у своєму дитинстві, у віці невинності, коли не скаламучений душевний спокій дитини природно робив її органічною часткою цілого. Але й цей вихід – не більш, ніж ілюзія, він можливий лише за рахунок відмови від свого дорослого «я», від раціо – через божевілля, алкоголь, наркотики... Жадане відчуття причетності приступне людині лише на мить, вона приречена вічно прагнути до цього ідеалу і майже ніколи не досягати його. Такий підсумок своїх шукань підбиває О'Ніл на схилку віку: «Не було ні минулого, ні майбутнього, – згадує один з його персонажів, – лише відчуття спокою, гармонії та несамовитої втіхи буття. Я злився воєдино з чимось незмірно більшим за моє власне життя або навіть життя людства – із самим Буттям!.. На якусь мить тобі відкривається його сенс. А потім та сама рука знов опускає тобі на очі полуду...»

Що ж залишається людині? Одне з двох, вважає О'Ніл: або повністю переселитися до уявного світу ілюзій, що не витримують яскравого світла дійсності, або ж покірливо схилитися перед всевладністю «крижаної людини» – Смерті. Саме така альтернатива постає зі сторінок найбезпросвітнішої, мабуть п'єси О'Ніла – «Рознощик льоду прийде» (*The Iceman Cometh*, 1940). Не менш похмурі й останні автобіографічні твори письменника, що розповідають про родину Тайронів. І все ж – поруч із вибухами взаємної ненависті, нездійсненими надіями, сплюндрованими життями героїв незаперечною

реальністю є їхня любов і ніжність одне до одного («Довгий день простує в ніч»); все ж спустошеному цинікові Джеймсу Тайрону дарує заспокоєння любляча щедра Джозі – символ матері й коханої, жінки та природи («Місяць для знедолених» (*A Moon for the Misbegotten*), 1942). Проблиски світла спалахують і в п'ятні, що огортає хворого, знеможеного стражданнями драматурга. Але їхнім джерелом у ці останні роки слугують уже не умоглядні теорії й не універсальні формули, а звичайне людське тепло і співчуття. Всупереч тілесним недугам, що терзали драматурга впродовж п'ятнадцяти років, позбавляючи його можливості навіть диктувати свої твори, всупереч тяжкому моральному стану, спричиненому як особистими, так і суспільними подіями, О'Ніл не припиняв роботи. І цим підтверджував дієвість чи не найефективніших ліків від «тягара життя» й «страху смерті» – самозабутньої творчості. У системі о'нілівського трагічного світосприймання «твір мистецтва – це завжди щастя, все інше – лихо».

Що ж успадкували від О'Ніла його молодші колеги – Теннессі Вільямс, Артур Міллер, Едвард Олбі? Насамперед – діючу модель нової американської драми: серйозної, глибокої, здатної безстрашно трактувати кардинальні проблеми буття на національному матеріалі – втілюючись у суто американських конфліктах, характерах, сюжетах. Успадкували вони й сміливість експерименту – драматургія Сполучених Штатів енергійно освоює досвід європейського авангарду, не втрачаючи про тому індивідуальних мистецьких прикмет і переважно реалістичного спрямування, зокрема – у гострокритичному ставленні до так званої «американської мрії».

Одну з причин навколишньої дегуманізації, духовного зубожіння, брутального меркантилізму О'Ніл вбачав не просто у втраті людством своїх богів, а в заміні їх ідолами – потворними божествами матеріального успіху, до поклоніння яким звелася колись гордовита мрія про Америку вільних і рівних громадян. «Уявіть собі, що одного дня ми раптом прозирнемо ясним поглядом крізь наш тріумфальний матеріалізм, озвучений громом оркестрів, – писав О'Ніл 1921 року, – дамо йому слушну оцінку й побачимо, якою ціною ми за

нього розплачуємось і які його наслідки з погляду вічних істин. Яка то буде колосальна, іронічна стовідсоткова Американська трагедія!»

Міркування О'Ніла про згубну роль власності в американській історії – один з лейтмотивів його творчості. Упродовж останніх двадцяти років життя він працював над драматичним циклом під промовистою назвою «Про власників що обікрали самих себе» (більшість творів цього циклу драматург, на жаль, знищив незадовго до смерті). Розчарування письменника в «американській мрії» й у власній країні в цілому поступово поглиблювалося, – про це свідчить, зокрема, його інтерв'ю 1946 р., де він називає Сполучені Штати «найбільшою поразкою у світі». Америці, пояснює він, було багато дано від самого початку, але вона не зуміла – чи не схотіла – скористатися попередженням з Біблії: «Яка користь людині, якщо вона здобуде цілий світ, але втратить власну душу?» Саме це, на думку О'Ніла, трапилося з Америкою, і саме тому «ми – трагедія, найбільш приголомшлива з-поміж усіх написаних і ненаписаних».

Думається, що шлях самого О'Ніла можна означити його власними словами: «переможна поразка». Адже «люди, які досягають успіху і не прагнуть до чогось більшого, щоб кінець кінцем не зазнати невдачі, – духовні буржуа». Сам О'Ніл ставив перед собою настільки грандіозні завдання, що їхня недосяжність була зумовлена наперед обмеженістю людських можливостей. Що ж, тим краще! – сказав би О'Ніл. Бо «лише в недосяжному людина знаходить мету, заради якої варто жити і вмерти...»

Запитання і завдання

Окресліть роль Ю. О'Ніла у творенні національної драматургії США.

В чому полягає, на Вашу думку, вплив дитинства та юності письменника на його подальшу творчість?

Який конфлікт, на думку О'Ніла, був гідний зображення у драмі, і яким чином він втілював це своє переконання?

В чому драматург вбачав тяжку «хворобу» сучасного суспільства і які він пропонував від неї «лікувальні засоби»?

На прикладі конкретних п'єс схарактеризуйте специфіку творчого методу О'Ніла як поєднання традиції та експериментування.

Поясніть негативне ставлення драматурга до «американської мрії».

Яку модель американської драми залишив О'Ніл своїм творчим нащадкам?

Література

О'Ніл, Юджин. Вибрані твори; пер. В.М. Довжика, В.І. Гуменюка; уклад. У.О. Фарина. Тернопіль : Мандрівець, 2008.

Висоцька Н.О. Доторк до фатуму. *Всесвіт*. 1988. №11.

Денисова Т.Н. Нотатки про драматургію США. *Денисова Т.Н. Історія американської літератури XX століття*. Київ, 2012.

Коренева М.М. Творчество Юджина О'Нила и пути американской драмы. Москва, «Наука», 1990.

Berkowitz G.M. *American Drama of the Twentieth Century*. L. & N.Y., 1992.

Зора Ніл Герстон

Висоцька Н. О. (Київ)



Незважаючи на те, що основні твори **Зори Ніл Герстон** (Zora Neale Hurston, 1891-1960) – прозаїка, драматурга, антрополога, фольклориста – побачили світло наприкінці Гарлемського Ренесансу (Негритянського Відродження), її слушно вважають однією з найяскравіших та найсамобутніших постатей цього потужного культурно-мистецького руху чорних американців, що розквітнув у Нью-Йорку у першій третині минулого століття. Творчий потенціал цієї непересічної жінки міг реалізуватися лише у відповідному суспільному кліматі, формування котрого у США 1920 – початку 1930-х рр. було пов'язано з феноменом Гарлемського Ренесансу. Водночас – і це один з парадоксів Герстон – її творчість та особистість явно вибивалися з його ідейно-естетичної парадигми. Їй завжди було затісно у будь-яких

рамках, що обмежували вільне волевиявлення митця, чи то була проголошена негритянськими інтелектуалами початку XX ст. концепція «нового негра» чи обстоювана радикальними письменниками 1930-х рр. «література протесту». Незалежність поглядів, зокрема, і на расову проблему, відмова дотримуватися будь-яких приписаних норм та правил у зображенні афро-американців – все це визначило особливе місце Зори Ніл Герстон у сучасній їй негритянській культурі. Її уявлення про взаємини рас, про негритянське мистецтво, так само, як і власна художня практика, набагато випередили свій час, що й зумовило драматизм її людської долі та складність долі літературної. Втім, врешті-решт, саме ці якості зіграли вирішальну роль у завоюванні письменницею гучної посмертної слави. У середині 1970-х рр. її ім'я було знов згадане після багаторічного забуття, її тексти стали невід'ємною складовою афро-американського літературного канону, а роман «Їхні очі дивилися на бога» (*Their Eyes Were Watching God*, 1937) було визнано одним з найбільш значущих досягнень літератури США в цілому.

За життя Герстон було опубліковано сім її книжок – чотири романи, дві збірки фольклору та автобіографія, не рахуючи понад п'ятдесяти оповідань, статей і п'єс, розкиданих по різних виданнях. Це більше, ніж у будь-якої іншої афро-американської письменниці до неї. Але нові видання книг Герстон почали з'являтися лише через два десятиліття після її смерті; її новелістику вперше було зібрано до купи у 1995 р., а публіцистику – у 1997. Перша літературна біографія Герстон, написана Робертом Геменвеем, вийшла друком 1977 року. Далі з'явилися численні монографії, критичні статті, літературознавчі розвідки й бібліографічні довідники, присвячені різним аспектам життя і творчості письменниці. «Герстонівський бум» продовжується й понині, але ще важливіше, мабуть, відчутна присутність його героїні у сучасній афро-американській культурі. За словами Г.Л.Гейтса, «Герстон стала метафорою пошуку власної традиції чорними авторками». Тематичні та естетичні зв'язки з її творами простежуються у прозі письменниць, що сповідують несхожі творчі кредо і належать до різних генерацій, – Еліс Вокер і Глорії Нейлор, Тоні Моррісон і Гейл Джонс, Нтозаке Шанге та

Еліс Ренделл. Проте вплив Герстон не обмежується простором суто «жіночої» літератури; його відчують і сучасні афро-американські літератори-чоловіки – поет Майкл Гарпер, прозаїк Ішмаел Рід, драматург Джордж Вулф.

Зора Ніл Герстон черпала натхнення у глибинах народного життя афро-американців. Її унікальний внесок у негритянську культуру полягає у тому, що їй, як нікому іншому, поталанило зафіксувати на сторінках своїх оповідань, романів, п'єс, збірок фольклору елементи автентичної афро-американської культурної традиції. Рушійною силою всього, що робила й писала Герстон, можна вважати продуктивну напругу між її універсалістським (і водночас дуже американським) індивідуалізмом та прагненням відкрити Америці і світу красу та неповторність саме негритянської культури.

Обидва ці імпульси зароджуються на самому початку її життєвого шляху. Ітонвіль, штат Флорида, де З.Н. Герстон провела дитячі роки, є по-своєму унікальним. Це перше повністю негритянське місто у США, що було офіційно зареєстроване, і де всі функції керування виконували самі чорношкірі американці. Через відсутність безпосередніх контактів з білими Герстон не відчула в дитинстві та юності шоку зіткнення з побутовим расизмом, який потворно викривлював психологію негрів як у південній глибинці, так і в урбаністичних центрах Північного Сходу. Тому вона й виросла з таким запасом внутрішньої гідності і віри в себе, який не змогли розхитати жодні подальші зіткнення з білою Америкою.

Батько Зори, Джон Герстон, відгравав у Ітонвілі помітну роль – виходець з Алабами, тесля за фахом, він став проповідником негритянської церкви, тричі обирався мером міста. На прикладі батька, майстерного оратора, вона відчула, наскільки щільним у негритянській спільноті є зв'язок між словесною вправністю та соціальним статусом. Невипадково пізніше найвищою точкою в боротьбі її героїв і особливо героїнь за особистісну автономію стане набуття ними власного «голосу». В Ітонвілі майбутня письменниця була занурена в усну народну традицію, розливу в самій атмосфері містечка.

Після того, як зіткнення з мачухою зробили її перебування вдома нестерпним, Зора стає прислугою актриси з мандрівної театральної трупи, де їй прищеплюють смак до музики й

драматургії і де вона відточує майстерність оповідачки на вдячних слухачах-акторах. У 1918 р. Герстон закінчує школу в Балтиморі й вступає до Говардського університету в Вашингтоні, де вчиться з перервами до 1924 р. З'явившись у Нью-Йорку 1925 року., Зора невдовзі стає своєю в колі інтелектуалів та художників Гарлемського Відродження. У 1926 р. З.Н. Герстон, Л. Хьюз, В. Терман і ще кілька представників молодії чорної інтелігенції засновують авангардний часопис «Вогонь!» (*Fire!*), творча програма котрого, на противагу ідеям А. Локка и В. Дюбуа, закликає негритянських митців зосередитися не на расових, а на естетичних проблемах. У першому (він же єдиний) числі часопису надруковані оповідання Герстон «Піт» (*Sweat*) та одноактна п'єса «Схиблені на кольорі» (*Color Struck*).

Написана у коледжі робота Герстон зацікавлює провідного американського антрополога Франца Боаса (Franz Boas), який переконує Герстон вступити до аспірантури при Колумбійському університеті за спеціальністю антропологія. Для Герстон це означає бажану можливість на новому рівні повернутися до «небувальщин», що причарували її з дитинства. Отримавши стипендію у сумі 1 400 доларів і заручившись науковою та моральною підтримкою Боаса, вона вирушає у свою першу фольклорну експедицію (за період між 1927 и 1932 рр. таких експедицій буде ще декілька, вони охоплять як рідний для Зори Ітонвіль, так і інші райони Флориди, Алабами, Луїзіани, а також Вест-Індії). Упродовж 1930-х рр. Герстон займалася також театральнo-драматургічною діяльністю як актриса і драматург.

Перший роман Герстон – «Лоза Йони» (*Jonah's Gourd Vine*) – виходить друком 1934 року. Як і все, що створювала Герстон, книжку було сприйнято неоднозначно. Роман хвалили за майстерне використання фольклору і критикували за відсутність соціальної ідеї. Подібні оцінки пролунають і на адресу її наступної публікації, «Мули та люди» (*Mules and Men*, 1935) – першої збірки негритянського фольклору, що був виданий афро-американкою. Причиною його успіху серед широкого загалу стало глибоке проникнення збирачки-антрополога у серцевину афро-американської культури, її здатність як дослідниці дотримуватися протягом книги

«подвійної оптики» – Герстон бачить традицію і зсередини як її носій, і зовні як професійний вчений.

У 1936-37 роках Герстон двічі отримує стипендію Гуттенгайма і використовує отримані кошти для організації фольклорних експедицій, у тому числі, до Вест-Індії, де з особливим інтересом вивчає ритуали та церемонії вудуїзма. Ці матеріали, разом зі свіже записаними зразками афро-американського фольклору, ляжуть у підґрунтя її наступної збірки, «Розкажіть моїй коняці» (*Tell My Horse*, 1938).

Перебування на Гаїті у 1937 р. ознаменувалося створенням кращого роману Герстон – «Їхні очі дивилися на Бога», написаного, за реляціями авторки, за сім тижнів й опублікованого того ж самого 1937 року. Двома роками пізніше виходить її наступний великий твір – роман «Мойсей, людина гори» (*Moses, Man of the Mountain*, 1939), в якому здійснено бодай частково вдалу, на думку критики, спробу «переписати» біблійну історію мовою негритянської народної культури. Останній серйозний успіх приходить до Герстон у 1942 р. після публікації її автобіографії «Сліди у дорожній куряві». Попри вже звичну для авторки суперечливість критичних суджень, книга не тільки принесла їй значний дохід, а й піднесла на гребень загальнонаціонального визнання, про що свідчить нагорода Енісфілд-Вулф за кращу книжку про расові взаємини та поява фотографії авторки на обкладинці часопису «Сетердей ревью». Протягом наступних шести років Герстон публікує низку нарисів та есеїв на расові теми.

1948 рік виявився для Герстон невдалим. Роман «Серафім на Сувані» (*Seraph on the Suwanee*) – єдиний твір письменниці, де вона звертається до життя білих американців, – був зустрятий як критиками, так і читацькою аудиторією вельми прохолодно. Останні роки життя Герстон цілком виправдовують її слова, що стали пророчими, – «я побувала на кухні горя й вилизала там всі горщики». Повернувшись на Південь, вона намагається знову знайти себе у професійній діяльності, влаштовуючись то викладачкою драми у Коледж Північної Кароліни, то сценаристом на студію «Парамаунт пікчерс», то бібліотекарем, то вчителькою молодших класів. Але через незалежний характер ніде не затримується надовго. У 1959 р. вона переселяється у притулок для людей похилого

віку округу Сент-Люсі у Флориді, де й вмирає від гіпертонічної кризи у 1960 р. За браком коштів на похорон Зора Ніл Герстон була похована у могилі без надгробку на негритянському цвинтарі у Форті Пірс, Флорида.

Прошло тринадцять років, і письменниця Еліс Вокер, вирушивши «на пошуки Зори» (*In Search of Zora Neale Hurston* – таку назву мала її резонансна стаття 1975 р. у журналі «Ms»), встановлює надгробок на цвинтарі у тому місці, яке здається їй найпридатнішим. Напис на ньому проголошує: «Зора Ніл Герстон. Геній Півдня. Письменниця, фольклорист, антрополог». Цей символічний акт ознаменував не просто повернення Зорі Ніл Герстон її законного місця в історії афро-американської культури, а й початок нового життя її творів.

Літературна діяльність Герстон невіддільна від її знання негритянського фольклору. Тексти всіх використаних нею жанрів просякнуті його інтонаціями, порівняннями, метафорами. Один з її улюблених прийомів – оречовлення абстрактних понять за допомогою сміливих метафор – на думку фахівців, успадкований негритянським мовленням з африканських мов. Як зазначає дослідниця, Герстон прагнула «не просто вставити у свої твори елементи фольклору; вона намагалася створити літературну мову, в основі котрої лежала б як поетичність мовлення пересічних негрів, так і їхні уявлення про світ». В результаті виникає новаторський стиль Герстон, в якому безпосередній голос чорної громади переплітається з голосом освіченої оповідачки. Можна представити еволюцію творчості письменниці як пошуки оптимального співвіднесення між цими формами вираження. Якщо в ранніх творах рівновага часто порушувалася на користь фольклору, то шедевр Герстон – «Їхні очі дивилися на Бога» – приваблює естетичною збалансованістю «голосів». У наступних романах письменниці більше не поталанило створити таку переконливу модель їхнього сполучення.

Фольклорний матеріал, відомий Герстон з дитинства або зібраний у ході польових експедицій, активно використаний у п'єсах, ранніх оповіданнях, а також у першому романі письменниці «Лоза Йони», насиченому проповідями та прислів'ями, описами дитячих ігор і чарівних ритуалів. Проте його надмірність вступає у певну суперечливість із жанровою

природою роману, що й викликало незадоволення критиків. Як вважає багато з них, індивідуальні образи героїв виявилися недостатньо яскраво виписаними у порівнянні з їхньою барвистою мовною характеристикою, що відбивала колективну естетику негритянської спільноти.

Назва роману, за словами Герстон, нав'язана історією про біблійного пророка Йону, котрий сидів під гарбузовою лозою, що виросла за одну ніч. Раптом з'явився хробак, що миттєво перегриз лозу. Таким чином, сенс назви розшифровується як «стрімкий і могутній злет. Єдиний акт злої волі, і настає загибель». У цій стислій формулі сконцентрована історія злету й падіння центрального героя роману, Джона Пірсона. В сюжеті використані автобіографічні мотиви та елементи сімейної історії Герстон – він розповідає про залицяння Джона Пірсона до Люсі та їхній шлюб, його дедалі більшу відомість як талановитого баптистського проповідника, і про безславний кінець його кар'єри, спричинений подружніми зрадами. Наприкінці роману Джон гине під колесами потяга – символу механізованої цивілізації білих, яка зазіхає на культурну цілісність чорної спільноти. В образі Джона, найцікавішому у книзі, авторка прагнула зобразити негритянського проповідника, котрий, з одного боку, не був би кумедним, а з іншого – не виглядав би й копією нудного пуританина. Саме здатність Джона мислити пластичними образами, його вміння утілити вічні біблійні істини у свіжі слова, насиченість проповідей негритянською ідіоматикою перетворюють його на священика-поета. Він прагне зруйнувати грань між релігійним та щоденним досвідом, між духовним і фізичним. Проте, як вже зазначалося, персонажам твору бракує життєвості.

На відміну від них, Джейні Крофорд, героїня наступного роману Герстон – це повнокровний, цільний образ. На рівні сюжету «Їхні очі дивилися на Бога» розповідає історію пошуків чорношкірою Джейні справжнього кохання, яке вона здобуває в останньому зі своїх трьох шлюбів. Водночас, це й історія самоідентифікації героїні, що охоплює два десятиліття, шлях до себе через стосунки з іншими. Метафоричним вираженням дедалі міцнішої самосвідомості Джейні, її здатності контролювати власне життя слугує здобуття «голосу» в прямому й фігуральному сенсі.

Текст просякнутий природною образністю, яка несе очевидні еротичні конотації. Її органічність протиставлена штучним, суто матеріальним цінностям, прагненням до яких біла Америка заражає й своїх чорних громадян. Шлях Джейні до гармонійного союзу з чоловіком включає подолання спокуси фальшивими цінностями. Пробудження у шістнадцятилітній дівчині жіночого начала асоціюється з образом квітучого грушевого дерева, до якого линуть бджоли. Саме такою – «квітучим деревом» – хоче бути Джейні у своєму коханні. Але у бабусі, яка намагається захистити онуку від традиційної долі чорної жінки – «бути мулом для всього світу», – зовсім інші плани. Вигідний шлюб з підстаркуватим фермером Логаном Кілликом має «високо піднести» Джейні, поставити її врівень зі зразком, до якого прагне бабуса, – білими південками. І хоча думка про Кілика «паплюжить грушеве дерево», юна Джейні ще не знаходить аргументів для заперечення.

Згодом у житті нещасливої у шлюбі Джейні з'являється Джоді Старк – гарно одягнений, впевнений у собі, сповнений амбіційних планів. Він схожий на процвітаючих білих, і хоча Джейні розуміє, що і Джоді далекий від її ідеалу «квітучих дерев», він видається їй втіленням «далеких обривів», союз з ним обіцяє зміни й нові можливості. В Ітонвілі, куди новий чоловік перевозить Джейні, він дійсно робить блискучу кар'єру, виступаючи в ролі справжнього культурного героя: скуповує землю і відкриває крамничку, де по вечорах збираються всі мешканці, проводить дороги і встановлює освітлення, займається реєстрацією міста і стає поштмейстером. Наступний крок – балотування у мери. Джейні при цьому відводиться роль «дружини мера», позбавленої права голосу. Джоді не лише забороняє їй виступати перед людьми – їй заборонено навіть сидіти на заповітному ґанку, коли там збираються розповідачі. Біля ложа вмираючого чоловіка Джейні ясно розуміє, яку шкоду її індивідуальності завдало його прагнення до влади. Ключову роль цього епізоду, де відбувається символічна смерть колишньої Джейні і народження нової, підкреслює наступна сцена перед дзеркалом. Замість юної дівчини, яку вона колись просила почекати на неї у задзеркаллі, на Джейні дивиться гарна жінка, внутрішній та зовнішній вигляд котрої, нарешті, дійшли згоди. Тепер Джейні здатна сама обрати чоловіка і

будувати взаємини з ним не за вертикаллю – як верховенства і підпорядкування, а згідно з горизонтальною моделлю рівності і взаємної поваги.

Її обранець Пундик – цілковита протилежність попереднім чоловікам у тому, що він жодною мірою не долучений до гонитви за матеріальними благами, владою, соціальним статусом. Пундик, з його романтичною зовнішністю, гітарою, неприхованим висловленням почуттів начебто вийшов з негритянського фольклору. У жінці він цінує рівного партнера по захопливій мандрівці, якою уявляється йому життя. Джейні, не задумуючись, пов'язує з ним своє життя, незважаючи на незадоволення оточення – адже в нього немає ані шеляга, та він ще й кількома роками молодший від неї. Вони ведуть кочове існування, наймаючись сезонними робітниками на плантації Флориди. Їхній союз є гармонійним, вони поділяють радощі і негаразди.

Хоча сімейна ідилія закінчується катастрофою – Пундик гине під час лютого урагану, – фінал роману далекий від трагізму. Здолавши нелегкий шлях до себе, Джейні стає хазяйкою власної долі. Подібно до своєї героїні, остаточно знаходить свій «голос» в цьому романі й авторка: літературне мовлення освіченого наратора і південний діалект персонажів, зберігаючи відмінності, у загальному підсумку зливаються в органічно цілісну художню мову. Важливу роль відіграє й застосований у романі прийом обрамлення – повернувшись до Ітонвілю, Джейні розповідає свою історію подрузі, яка має донести її до всієї негритянської спільноти. У такий спосіб актуалізується усний характер оповіді. З іншого боку, цим прийомом підкреслюється значущість жіночої солідарності для становлення особистості афро-американки, мотив «сестринства», притаманний подальшій жіночій літературі, а також роль чорних жінок як носіїв колективного досвіду.

У романі «Мойсей, людина гори» автор спирається на давню традицію використання в негритянській культурі біблійних мотивів, персонажів та образності. Постійний троп негритянських релігійних співів (спірічуелз) – ототожнення страждань афро-американців з випробуваннями, що спіткали давніх юдеїв, і ствердження на цій підставі «богообраності» американських негрів. Поруч з новозавітним Христом,

покликаним врятувати їх з юдолі скорботи, культурним героєм чорних стає й Мойсей, який типологічно є попередником Христа через власне велике діяння – звільнення ізраїльтян з єгипетського полону, яке асоціюється з боротьбою проти рабства, поневолення, дискримінації негрів. Саме цей традиційний матеріал використовує Герстон у своєму романі, де жорстокі єгиптяни нагадують білих американців, а пригноблені ними давні євреї постають прообразами чорношкірих. Проте злободенне осучаснення біблійного сюжету виявилось досить спірним як з ідейного, так і з художнього погляду.

Хоча б як там було, у свої найкращі роки Герстон радісно стверджувала нескінченність власних можливостей як людини і як мисткині. Її роль у культурі США визначена не лише впровадженням у науковий та естетичний обіг невичерпного масиву негритянського фольклору, не лише створенням одного з найкращих романів 1930-х рр., але й тим, що вона стала справжньою літературною «матусею» для прийдешніх поколінь афро-американських письменників. Водночас, її твори промовляють до людей будь-якого кольору шкіри завдяки своїй незмінній гуманістичній домінанті.

Запитання і завдання

У чому полягає значення творчості і постаті З.Н. Герстон для (афро)американського красного письменства?

Яку роль зіграла З.Н. Герстон у розвитку художнього письма чорних американок?

Які біографічні чинники, зумовили, на Вашу думку, особливості творчого методу Герстон?

Схарактеризуйте специфіку поетики романів Герстон.

Прокоментуйте значення категорії «голосу» у творчості З.Н. Герстон.

Визначте основні сюжетні віхи на шляху Джейні Крофорд до набуття самоідентичності (роман «Їхні очі дивилися на Бога»).

В який спосіб письменниця обіграє біблійний сюжетно-образний матеріал у романі «Мойсей, людина гори»?

Література

Висоцька Н.О. Шоста книга Мойсеєва (афро-американська версія біблійної оповіді у романі З.Н. Герстон «Мойсей, людина

гори»). *Біблія і культура. Зб. наукових статей*. Вип.11. Чернівці, 2009.

Висоцька Н.О. «Сліди у дорожній куряві» З.Н. Герстон у контексті (афро-американського) автобіографічного письма: жанрові домінанти і художні стратегії. *Американські літературні студії в Україні*. Вип.5-6. К., 2010.

Высоцкая Н.А. Зора Нил Херстон. *История литературы США. Литература между двумя мировыми войнами*. Том VI. Книга 2. М., ИМЛИ РАН, 2013.

Матковська І.В. Романістика Зори Ніл Герстон у контексті афро-американської жіночої літератури : автореф. дис ... канд. філол. наук: 10.01.04. Сімферополь, 2010.

Шимчишин М.М. Зора Ніл Герстон. *Жіночі голоси в літературному дискурсі XX століття. Матеріали до спецкурсу*. Тернопіль, 2007.

Hemenway R. Zora Neale Hurston: A Literary Biography. Urbana-Chicago-L., Univ.of Illinois Press, 1977.

Чорний Лось

Шостак О.Г. (Київ)

Чорний Лось (1863-1950) – визначний представник народу оглала лакота, шаман, святий муж і просвітитель, учасник битви при Литл Бігхорн. Йому вдалося вижити під час різанини у Вундид Ні. Широко відомий своїми релігійними переконаннями. У кінці життя був навернутий у католицизм, виконував обов'язки катехизиста при цьому продовжував практикувати священні церемонії лакота. За заслуги перед церквою у 2016 розпочався процес беатифікації Чорного Лося.

Важлива віха літератури корінних народів Північної Америки – одкровення Чорного Лося, записані білими інформантами Джоном Дж. Нейхартом та видані під назвою «Говорить Чорний Лось» (1931) і «Шостий предок» (1984), а також Дж. Брауном «Священна Трубка» (1953). Книга «Говорить Чорний Лось» фактично стала маніфестом відродження корінних американців, послугувала джерелом натхнення для ідеологів субкультур у 1960 рр. Найбільш цікава й важлива частина розповіді – опис «Великого видіння» Чорного Лося під час його дитячої хвороби.

Видіння синтезує основні символи й концепції культури лакота, за допомогою подібних видінь духи впускали обраних у свій світ, надаючи не тільки знання та сили для зцілення людини, але й здатність увічнювати набуті знання у свідомості багатьох людей. «Ханблоглака, або передання видіння, була ритуалом відновлення й передання сили, проте навряд чи Нейхарт зрозумів ритуальні наміри Чорного Лося. Натомість ставлення Нейхарта до викладу матеріалу в книгах має вигляд оплакування Чорним Лосем неминучого знищення його вірувань і народу. <...> Філософію Нейхарта можна назвати умовно християнською в його переконанні, що скорботи Чорного Лося були сумними та водночас пророчими, через це багато частин книги написані на зразок Біблії Короля Якова, а особисті сторінки життя героя й описи історичних подій у дитинстві Чорного Лося наче скопійовані з «Пригод Гекельбері Фіна». Що ж стосується смерті Скаженого Коня, то цей уривок узагалі вигаданий особисто Нейхартом, як і зачин з епілогом, що сповнені неймовірною тугою» [Rice, с. 212].

Завдяки такій інтерпретації Дж. Нейхарта, західний світ сприйняв одкровення Чорного Лося як зразок дохристиянської святості людини, що не отримала звістки про Христа. Проте Чорний Лось, що добре знав світ білої людини, на думку Дж. Райса, просто використав Нейхарта і Брауна, «на зразок того, як у юності він би використав доброго коня» для передання прийдешнім поколінням. Один із перших дослідників літератури корінних народів К. Лінкольн звертає увагу на текстуальні суперечності в «Говорить Чорний Лось»: «Чорний Лось оплакує розірване священне коло життя свого племені після поразки біля Вундід Ні, коли квітуче дерево почало чахнути, а «мрія людей померла в закривавленому снігу». Водночас він продовжує снити духами грози й зцілювати життя людей, як хейока або священний клоун» [Linkoln, с. 50].

Європейському загалу концепт священного клоуна-хейоки уперше був представлений у 1932 р., після публікації книги «Говорить Чорний Лось» Дж. Нейхарта. Святий муж народу лакота розповів про священні ритуали й традиції свого народу. Чорний Лось пояснює мету ритуалів хейоки: «Усе навпаки, бо потрібно, щоб люди спочатку відчували радість, тоді силі легше

дістатися до них» [Neihardt, с. 159]. Одкровення, що його має сповістити хейока, легше сприймається людьми, коли їм весело. Усе відбувається в дзеркальній послідовності порівняно з грозою, що спочатку лякає людей, а потім після закінчення приносить радість. Істина приходить у цей світ із двома обличчями, на думку Чорного Лося, – із сумним і веселим, але це та сама істина. «Коли у світі й без того сумно, тоді усміхнене лице їм стає ближче» [Neihardt, с. 161].

«Норовливість» – провідна риса священних клоунів воїнських спільнот. Хейока вдягається, поводить ся і говорить протилежно до усталених норм поведінки конкретного суспільства. Як пояснював Чорний Лось, який також був хейокою: «Наші тіла були вкриті червоною фарбою, а поверх чорним були намальовані блискавки. Ліва частина голови була поголена, а на правій звисали пасма довгого волосся» [Neihardt, с. 161]. Хейоки зазвичай були зодягнуті у лахміття або носили одяг навиворіт, надягали теплі речі й трусилися від холоду серед літа, бігали практично роздягненими взимку, скаржачись на спеку. Поголена частина його голови говорила про покору Грозовим істотам, позначаючи місце, куди може поцілити блискавка. Клоун їздив на клячі задом наперед, так само вдягав і взуття. Мова була сповнена суперечностей: вони погоджувалися, маючи на увазі «ні». Подібна поведінка викликала сміх оточуючих. «Цей здоровий сміх із суперечностей «шиворіт-навиворіт» і «холодно серед літа» робив людей більш відкритими для сприйняття нового досвіду, необхідного для їхнього сьогодення» [Tedlock, с. 106]. Подібна карнавальність, за М.Бахтіним, протистоїть трагічному й епічному, а її амбівалентність слугує причетністю як до втіленої незавершеності всього суцього, так і до кінцівки, смерті й воскресіння. Трагедійність поєднана з пародійністю, що містить заряд розвінчання, потенціал оновлення.

Серед найбільш відомих священних клоунів народу лакота – Скажений Кінь, переможець генерала Кастера, його небіж Чорний Лось. Вони обидва свого часу були духовними лідерами лакота. Через відчайдушну хоробрість і прямолінійну відвертість хейоки були особливо небезпечні для колонізаторів, їх прагли знищити найпершими, бо були небезпечніші, ніж решта воїнів. У людей корінної спільноти вважалося

святотатством убити священного клоуна, але це навряд чи зупиняло загарбників.

Попри адаптацію білих інтерпретаторів, автентичний голос Чорного Лося сколихнув паніндіанські тенденції в літературній традиції США, що дає змогу вважати його вагомим попередником індіанського ренесансу.

Запитання і завдання

Охарактеризуйте ідейну спрямованість філософії Чорного Лося.

У чому полягає художня своєрідність його творчості?

Визначте проблематику твору «Говорить Чорний Лось». Яке місце займає цей твір у процесі становлення літератури корінних народів?

Література

Lincoln, Kenneth. *Native America Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1983. 320 p.

Neihardt, John G. *Black Elk Speaks*. New York: Washington Square, 1959. 366p.

Rice, Julian. *Black Elk. Handbook of Native American Literature*. /Ed. by Andrew Wiget. New York & London: Garland Publishing, Inc., 1996. P.211-216.

Rice, Julian. *Black Elk. Handbook of Native American Literature*. /Ed. by Andrew Wiget. New York & London: Garland Publishing, Inc., 1996. P.211-216.

Шостак О.Г. Художні вираження національної ідентичності в творчості сучасних північноамериканських письменників корінного походження. Київ: Талком., 2020. 544с.

Література Австрії

Герман Брох

Пічугіна Т. Є. (Дніпро)



Поряд із Ф. Кафкою та Р. Музілем **Герман Брох** (Hermann Broch, 1886-1951) – автор інтелектуальної прози, численних філософських, політичних та літературно-критичних есе – належить до найвизначніших австрійських письменників-модерністів. За містким висловом Ханни Арендт, він був «письменником мимоволі», що протягом всього життя намагався злити в одне три людських активності – літературу, пізнання та дію. Це обумовило унікальність Брохової прози, в якій властиві поетиці модернізму формальний експеримент та інтелектуальність поєднуються з етичною вимогою допомоги, пошуками слова розради за темних часів. «Проблема нашого часу, – писав Брох – людина як така; людські проблеми блякнуть, ба навіть заборонені, морально заборонені. Особиста проблема індивіда зробилася посміховиськом для богів, і вони мають рацію у своїй безжалісності». Центральною у творчості Г. Броха є проблема гуманності, а головною темою – людина в її незмінній сутності. Звідси – звернення і до міфу, і до культурних пам'яток людства, і до важливої для модерністського роману техніки потоку свідомості; звідси ж – своєрідний утопізм письменника. Брох ніколи не ставив під сумнів першість етики, першість дії, тому за часів «найтемнішої анархії, найтемнішого атавізму, найтемнішої жорстокості» основним питанням для нього, питанням на яке він намагався знайти відповідь і як філософ, і як письменник, було: «Що ми маємо робити?» Воно вирішувалось по-різному на різних етапах творчої еволюції Броха, і якщо спочатку він вірив у здатність літератури заповнити «ціннісний вакуум» та створити «новий міф», то пізніше, в еміграції, сумнівність мистецтва як такого стає головною темою його творів.

У літературу Г. Брох приходить пізно, йому було 44, коли побачив світ його перший значний роман – трилогія

«Сновиди» (Die Schlafwandler, 1932). Біографія письменника іноді нагадує кафківську, а іноді – музілівську. Батько Броха, текстильний фабрикант, як і Герман Кафка, сам себе створив, нажив багатство з нічого й сподівався, що первісток продовжить його справу. В етюді «Гофмансталь та його час» (1947–1948) Герман Брох сформулює негласне правило, за яким жили єврейські родини: «Те що ти успадковуєш, ти успадковуєш для того, щоб передати своїм нащадкам». Саме цій меті мав відповідати життєвий шлях майбутнього письменника: 1907 року Брох отримав диплом інженера-текстильника, запатентував оригінальну конструкцію верстата й після навчальної подорожі до Америки вступив у справу батька. З 1916 року управління фабрикою поступово переходить до рук Германа Броха.

Присвятивши батьківській справі майже третину свого життя, 1927 року всупереч волі матері й молодшого брата Брох продає фабрику й повністю присвячує себе філософії та творчості. Він навчається в Віденському університеті, слухає лекції з математики, філософії та психології. Панівна на той момент в академічних колах неопозитивістська доктрина, що ставить під сумнів будь-яку метафізику та наголошує на емпіричному пізнанні, розчаровує Броха, і він звертається до літератури як єдино можливого у цих обставинах засобу пізнання. Так народжується ідея «поліісторичного роману», викладена ним у методологічному проєкті до трилогії «Сновиди» та в есе «Картина світу роману» (1933). У коментарі до трилогії Г. Брох зауважує, що звертається до літератури як до засобу пізнання через неоднозначність літературного слова, що саме його відкритість є передумовою наближення до істини, поезія – не констатація істини, а її передчуття.

Відправним пунктом Брохових роздумів про роман виступає уявлення про розпад єдиної ціннісної системи в сучасну добу. Письменник наголошує, що цілісна картина світу, властива Середньовіччю, протягом чотирьохсот років перетворилася на суму спеціалізованих автономних систем, різні галузі знання створюють власну картину світу, власну ціннісну систему, яка перебуває в постійному русі. Світ, що втрачає цілісність, втрачає й чіткі контури, форму та порядок, перетворюється, за визначенням Ф. Ніцше, на «анархію

атомів», а це скасовує, у свою чергу, не тільки ієрархію буття, але й саму мову. Модерне мистецтво постає, за Г. Брохом, гетерогенним та неорганічним, воно є анархією, яка рефлектує анархію.

З огляду на досвід Дж. Джойса, А. Жіда та Р. Музіля письменник пропонує нову жанрову модифікацію – «поліісторичний роман». Роман, на думку письменника, має стати дзеркалом усіх інших картин світу, які він укладає в систему власного поетичного синтаксису. «Поліісторичний роман» є адекватною формою пізнання децентрованого світу, бо використовує всі форми зображення, всі стилі, всі символи, весь інструментарій, за допомогою якого проявляється й усвідомлюється ірраціональна сфера життя. Саме такий спосіб зображення втілений, на думку Ю. Петерсена, в соціальному романі XX століття. Об'єктом зображення в ньому є перспективізм цінностей або, щонайменше, спричинена розпадом цінностей втрата орієнтації у світі. Філософська орієнтація австрійських письменників-модерністів передбачає відмову від психологізму в його класичному розумінні. У романах Р. Музіля, Г. Броха, Е. Канетті діють не стільки характери, скільки «фігури» (Е. Канетті), носії ідей та цінностей певних соціальних груп. Замість фабульного зв'язку пропонується інший: підпорядкованість кожної історії загальній ідеї роману, послідовна реалізація асоціативних та символічних рядів, складна мотивна структура. Ще одна важлива риса цих творів – есеїзація, яка посилює ефект гіпотетичності і надає твору характеру роману-моделі.

Творча реалізація концепції «поліісторичного роману» здійснюється Г. Брохом у трилогії «Сновиди». Провідний принцип поетики цього твору – принцип моделювання реальності – проявляється вже в заголовках романів трилогії: «1888. Пазенов, або романтизм», «1903. Еш, або анархія», «1918. Югено, або діловитість». Об'єднуючи в назві твору конкретний історичний момент, прізвище героя та певний світогляд, Г. Брох унаочнює проблему розпаду цінностей та відмовляється від психологізму. Уже з перших сторінок «Сновид» стає очевидним, що основним завданням автора є не створення ілюзії реальності, достовірності, а вираження певних філософських проблем сучасності, навіть більше: реалістичне

письмо, орієнтоване на «розповідання історій» та життєподібність, стає об'єктом іронії. Наслідуючи реалістичні прийоми оповіді (описовість, увага до деталі, зображення персонажів у їхній історичній і соціальній датованості), Г. Брох водночас пародіює їх (зачин та фінал «Пазенова»). У «Сновидах» письменник постійно змінює оповідну перспективу, грає з образом автора (то він усезнаючий деміург у дусі Бальзака – таким є зачин «Пазенова», то здається, що Г. Брох і автор «Розпаду цінностей» – одна особа, то раптом авторство «Розпаду цінностей», та й усієї трилогії, приписується Бертрану Мюллеру).

Однією з провідних рис романної спадщини письменника є діалог з романтичною традицією: у «Сновидах» спостерігається як наслідування окремих естетичних положень романтизму (наприклад, теорія фрагмента та романтичної іронії), так і пародіювання романтичних образів і мотивів. Причому іноді це відбувається через непомітну деталь, «прохідний» персонаж (наприклад, образ слуги Петера у фіналі другої частини «Пазенова»). Іронічно сполучаючи образи високої культури («Фауст» Гете, «Ізенгаймський вівар» Грюневальда тощо) та тривіальні реалії, високий пафос та пародію, Г. Брох відтворює ситуацію ціннісного хаосу, уникає «ідеологічного маніхейства» (П. Зіма), а натомість пропонує епістемологічну невпевненість.

Г. Брох не тільки переосмислює романтичні образи та мотиви, він також іронічно, а іноді й пародійно зображує сучасні йому філософські та естетичні системи. Так, в іронічному зниженні образу романтика відчувається пародія на популярну на початку XX століття концепцію занепаду Європи О. Шпенглера. Подібно до Шпенглерового романтика, герой прагне повернутися в лоно християнської церкви. На рівні поетики прагнення героя роману зберегти вірність традиції втілюється в образі ціпка, котрий з'являється вже в перших рядках роману та в різних варіаціях проходить через усю трилогію, символізуючи своєрідну «милицю» традиції, що допомагає героям утримати в рівновазі своє «Я», яке зісковзує в хаос мінливої дійсності у випадку Пазенова й буквально розпадається на фрагменти у випадку Гедіке («Югено»). Іншим образом, котрий має таке ж смислове навантаження, є мундир

Пазенова. Він стає своєрідною матеріалізацією традиції, засобом захисту від мінливого й підступного світу. Мундир і виступає тим «материнським лоном» традиції, у якому хоче сховатися Пазенов. Ця фрейдистська інтерпретація традиції посилюється своєрідним змішуванням у свідомості Пазенова християнських святинь і сексуальних бажань. Релігійні пошуки Йоахіма неоднозначні: вони та часто-густо трансформуються в уявлення про провину та покарання, пережиті чоловіком у дитинстві. Пазенов прагне вирватись із плутанини земного буття і вважає, що досягне цієї мети, одружившись з Елізабет, яку постійно уявляє собі Мадонною – іронічний натяк Г. Броха й на літературний романтизм, і на «Занепад Європи» О. Шпенглера. Останній шкодував про те, що реформація скасувала культ Марії, яка дарує просвітлення й розраду.

Іронічно переосмислюється в романі Г. Броха й фаустіанська людина. На поетологічному рівні Пазенов асоціюється з Фаустом, Бертран – Мефістофелем, а Ружена – Маргаритою. О. Шпенглер, який охоче порівнював пруссаків із римлянами, імовірно, уявляв собі Фауста 1888 р. в образі бравого прусського офіцера, який підкорив якщо не півсвіту, то, принаймні, африканські колонії. Іронічним зниженням героїчно-фаустівської ідеології О. Шпенглера і став образ безвольного, негероїчного і бездіяльного Пазенова-Фауста.

Герой другої частини «Сновид» – худий бухгалтер із конячим вишкіром Август Еш – утілює ще один тип європейської людини (за О. Шпенглером) – Дон Кіхота. Навіть у фізіономічній характеристиці Еша австрійський письменник підхоплює та пародіює дон-кіхотівські риси: він є Дон Кіхотом і Росінантом в одній особі. Центральний мотив другої частини трилогії – мотив бухгалтерської помилки в таємничій книзі буття, яку прагне виправити Еш. Мотив Спасителя, Месії – один із центральних у трилогії Г. Броха, однак амбівалентність, властива філософському та художньому мисленню письменника, проявляється й тут. Якщо у фіналі «Сновид» мотив Месії звучить як остання надія на спасіння, то в «Еші» він представлений іронічно зниженим. Джерелом містичного екстазу стають для Еша не християнські святині, а візуальні образи – книга про «Америку» з коричнево-сірими фотографіями, сувенірні версії Статуї Свободи, Ейфелевої вежі

й пам'ятника Шіллеру, листівка з краєвидами Баденвейлера, плакат із зображенням океанського лайнера тощо. Ідеал свободи персонаж бачить у цих товарах туристичного бізнесу, а ідея Спасителя й жертви виникає під час циркової вистави, розрахованої на масового глядача. Подібно до того, як Дон Кіхот бачить Дульсінею в селянці, Еш прозирає Спасителя в обшарпаній акторці вар'єте, а свободу – в зображенні океанського лайнера на плакаті. У цьому контексті Колумб, з яким порівнює свого героя Г. Брех, стає першим туристом, який відвідав береги Америки. Свідомість людини 1903 року вигадливо трансформує високі ідеали людства в милі дрібнички, зменшує монумент Свободи до прес-пап'є, а великого першовідкривача Колумба перетворює на американського туриста з фотоапаратом. Еш-колекціонер – це ще й художнє втілення того ступеня розпаду цінностей, коли мова Бога перетворюється на мову речей. Майже всі герої «Сновид» моделюють власну картину світу, в центрі якої знаходиться якийсь товар.

Наступний етап німоти світу представлений в останньому романі трилогії «1918. Югено, або Діловитість». По суті, саме Югено є фаустівською людиною дії. Правда, на відміну від Фауста Гете, він мріє не про вільний народ у вільному краї, а про власне збагачення. Югено все переводить у категорію корисності, єдина мова, доступна йому, – це мова машин. Однак і машина втрачає у XX столітті свою необмежену владу, поступаючись нею грошам. Герой роману Г. Бреха ніби повторює цей шлях: любов до машини – це дитяча забава, результат канікулярного настрою, дорога іграшка, куплена ним на чужі гроші; справжньою любов'ю підприємця Югено залишаються гроші, що дають владу.

Останнє слово в трилогії віддане апостолу Павлові. Цитата з «Діянь апостолів»: «Не створи собі ніякого зла, бо всі ми тут», – є висловленням надії на відродження етичного начала в людині, надії, котра перебуває потойбіч будь-яких конфесій. Сюжетний та інтенційний плани трилогії в епілозі явно суперечать один одному: з точки зору сюжету немає жодної надії (людина дії – вбивця Югено – отримує безсумнівну перемогу), однак слова Павла, які несподівано завершують

трилогію, лунають як нічим не обґрунтована та саме тому переконлива перемога етичного начала, надія на спасіння.

Логічним продовженням теорії розпаду цінностей, що становила ядро «Сновидів», є Брохова концепція «нового міфу», що розробляється ним у літературно-критичних та філософських есе «Дух і дух часу» (1934), «Міфічна спадщина літератури» (1945), «Міф і стиль старості» (1947) і «Гофмансталь та його час» (1947–1948). Письменник розмірковує про необхідність створення нового міфу, про міф як форму подолання обмеженості наукового позитивізму, який має на меті пізнання не стільки істини, скільки видимості. Г. Брох розуміє міф як «космогонічно впорядковану цілісність», синтез раціонального й ірраціонального начал, логосу та духу. Міф містить у собі риси двох стадій людського життя – дитинства і глибокої старості, коли сфера суб'єктивного ще не досягнута або вже зжита. Цей синтез реалізується в межах так званого «стилю старості» («*Altersstil*»), особливістю якого є відмова від індивідуального та звернення до «прасимволів» – константних утворень, що мають трансцендентальний смисл.

Міф, на думку Г. Броха, – це «об'єктивація ліричного». Однак ця об'єктивація не досягається ні за допомогою психологізації міфологічних сюжетів, як, наприклад, у Т. Манна, ні через технічну радикалізацію ліричного, як у Дж. Джойса. Творцем «нового міфу» письменник називає Ф. Кафку, якому вдалося відмовитися від романтичного індивідуалізму, досягти трансценденції літератури.

Розуміючи, що у світлі нацистських спекуляцій навколо міфу його концепція є дещо сумнівною, Г. Брох розрізняє власне міф і псевдоміф. Більше того: австрійський письменник стверджує, що псевдоміф є передумовою виникнення нового міфу. Розробляючи свою теорію міфу, митець прагне дати людству надію на порятунок навіть у ситуації найжорстокішого нацистського терору й антигуманного використання загальнолюдських культурних цінностей.

1934 року Г. Брох починає роботу над новим романом, за задумом письменника, він мав стати першою частиною трилогії «Деметра» та поєднати в собі риси релігійного та політичного роману. Прозаїк прагне зблизити в цьому творі два протилежні

полюси – соціальність і суб'єктивність, він хоче створити щось нове також порівняно зі «Сновидами» – своїм першим твором. У листі до Д. Броді від 19 жовтня 1934 р. Г. Брох пише: «Неймовірна складність завдання полягає в тому, що зображення внутрішніх та зовнішніх міфологічних процесів виключає можливість зображення політичних рухів цього часу (якщо, звичайно, не бажаєш убратися в історичні шати) та, що в певному відношенні ще гірше, – зображення безстороннього, так би мовити, природничого». Отже, автор хоче створити картину сучасного світу та зобразити «глибини людського Я». Одночасно з цим він прагне відійти від суб'єктивності Дж. Джойса й від «історичних шат» Т. Манна (Г. Брох має на увазі роман «Йосиф та його брати», дві частини якого вже були опубліковані). У листі до Д. Броді письменник підкреслює, що, попри всі відмінності творів Дж. Джойса та Т. Манна, їх об'єднує як прагнення створити цілісну картину сучасного світу, так і мотив мандрів (образи мандрівників Одиссея та Йосифа). Зрозуміло, що Г. Брох бачить у міфі синтезуюче начало, однак після Дж. Джойса й Т. Манна використання міфологічного сюжету видається проблематичним. Знайти відповідну форму йому вдається лише в січні 1935 р., про що свідчить лист до Д. Броді. Перша редакція роману під назвою «Чари» (*Die Verzauberung*) була завершена в січні 1936 р. Того ж 1936 р. Г. Брох розпочинає створення другої редакції роману. Він працює спочатку в Мезерні, а потім в Альтаусзее. Не випадково альпійський ландшафт вплітається в канву оповіді, більше того – описи природи мають для цього твору велике смислотворче значення. На жаль, наприкінці 1936 р. Г. Брох перериває роботу над романом, що було пов'язано як з особистими, так і з політичними обставинами. Сумніви письменника в праві літератури на існування посилюються, він працює над політичним документом «Резолюція народного союзу» («Völkerbund-Resolution») та над новелою про Вергілія, де ці сумніви стають предметом рефлексії героя. Друга редакція роману обривається на восьмому розділі. Уже в еміграції Г. Брох знову повертається до цього твору. Роботу над третьою редакцією він розпочинає 1951 року. Смерть завадила письменнику завершити роман, відтак третя редакція обривається п'ятим розділом.

1. Читач знайомився з цим твором у різних варіантах: то як зі «Спокусником» (1953) – у редакції Ф. Штессінгера; то як з «Деметрою» (1967) – фрагментом третьої редакції; то як з «Гірським романом» (1969) у виданні Ф. Кресса та Г.А. Майєра; то, врешті-решт, як із «Чарами» (1976) – першою редакцією роману, опублікованою П.М. Лютцелером у зібранні творів Г. Броха, об'єктом більшості інтерпретацій. Жвава полеміка розгорнулася навколо жанрової природи «Чарів»: роман визначали і як політичний, і як релігійно-міфологічний, і як регіональний та відповідно – антирегіональний, і як роман-притчу. Спираючись на авторську дефініцію «Чарів» як релігійно-політичного роману, дослідники, однак, найчастіше підкреслюють у ньому то перший, то другий аспекти. Тут слід уточнити, що саме Г. Брех розумів під «релігійним романом». У центрі уваги такого твору – ситуація занепаду християнських цінностей, так званий «сутінковий стан» (термін з брехівської роботи «Теорія масового психозу»). На думку письменника, феномен Гітлера був можливий лише в часи розпаду релігійної єдності. Він вважає, що фюрер свідомо використовує цю ситуацію, щоб встановити власну «ерзац-релігію» і проголосити себе спасителем. Таким чином, релігія й політика презентовані в теоретичних працях письменника як явища взаємозалежні.

2. Форма щоденника сільського лікаря дозволяє Г. Броху вирішити одне з тих завдань, які він ставив перед собою як автором «Чарів»: зобразити, чому і як самотня людська душа стає складовою масового психозу. Ставлення до цього феномена реалізується через природні деталі. Наприклад, Маріус завдяки природним деталям уже на початку роману асоціюється зі смертю та злом, хоча в асоціативному полі цього образу відчуються й позитивні обертони, наприклад, пошуку істини та окриленості. Амбівалентність образу Ратті підкреслена й описом його ходи, котра визначається як «стрімке та впевнене човгання». Подібне ми вже зустрічали в «Сновидах», які відкриваються описом ходи пана фон Пазенова. Тут також цілеспрямованість і прямолінійність стають синонімами смерті та порожнечі. Цим мотивом завершуються й «Безневинні»: кульгавий переслідувач Гільдегард, окрім прямолінійності та цілеспрямованості, які тут є ознакою зла, має з Маріусом ще одну спільну рису: обидва

сприймаються як представники дрібнобуржуазного середовища. Романтичний конфлікт філістера та ентузіаста зазнає в «Чарах» модерністської трансформації. Маріус поєднує в собі риси обох типів: він і мандрівник, що в романтичній літературі завжди було ознакою митця, він і філістер, представник дрібної буржуазії. Тут дається взнаки досвід XX століття, адже саме з середовища дрібної буржуазії походять Гітлер і більшість його adeptів.

В образі Ратті втілений тип політичного маніпулятора, котрий для досягнення влади вміло використовує не тільки слова, а й свій гіпнотичний дар. Справедливість – слово, яке входить до соціолекту Ратті та означає в його устах волю більшості, наприкінці роману виявляється в тому, що він виживає Ветхі з Куппрона. Якщо у дванадцятому розділі політичне звучання слова «чари» лише окреслювалося, то в епілозі воно стає очевидним. Саме вигнання Ветхі доктор сприймає як «гвалтування природи», як порушення закону гуманності, як «чари».

3. Протистоїть цим чарам лише матінка Гіссон – реалізація архетипу Великої Матері. Маріус та матінка Гіссон протиставлені в романі як міф та псевдоміф, як «демонічний демагог» та «істинний спаситель». Якщо героїня знаходить істину в дослуханні до природи, то Маріус намагається природу підкорити. На перший погляд, останнє слово в романі залишається за Маріусом, адже матінка Гіссон помирає. Проте сама організація сцени її смерті суперечить подібному прочитанню роману. Тут актуалізується важлива для всієї творчості Г. Броха проблема смерті, протиставляються дві позиції: втечі від смерті, страх перед нею (мотив, пов'язаний з мандрівником Маріусом) та переживання смерті як моменту повноти буття, досягнення «центру».

Г. Брох, звертаючись до міфічної спадщини, надає їй нового значення, переосмислює в дусі проблем XX ст. міфологічні образи та мотиви. У «Чарах» спостерігається як політизація міфу (проблема масового психозу, надання образу Маріуса Ратті рис нацистських лідерів), так і спроба виявити ті риси міфологічної свідомості, які залишаються незмінними (проблема смерті, взаємодія природи та «Я»). Особливого значення набуває в романі проблема втрати віри (саме з цієї

точки зору Г. Брох визначає свій роман як релігійний). Це, у свою чергу, стає причиною самотності сучасної людини та уможлиблює, на думку письменника, перемогу політичних демагогів, торжество псевдоміфу. Роман, таким чином, набуває екзистенціалістських рис: це і звернення до притчевої форми, й актуалізація проблеми «буття до смерті», й проблема самотності, й конструювання межових ситуацій вибору.

4. У «Чарах» відбувається властиве поезії Г. Броха «оприроднення» людського «Я» – не антропоморфізація природи, а саме створення природного ландшафту людського тіла та душі. Проблематика роману виводиться тим самим за межі актуальної політичної ситуації на рівень загальнолюдської значущості, відбувається перехід від роману до міфу. Г. Брох пов'язує міф із ліричним началом. «Ліризація» оповіді в романі досягається й завдяки евфонії, і завдяки паралелізму, і завдяки поєднанню антитетичних образів у межах одного словосполучення (наприклад, «незабутнє в забутому», «невидиме у видимому» тощо). У романі постійно спостерігається балансування між чуттєвим та символічним, достовірним та метафоричним, що є прикметною ознакою модерністської поезики. Оповідь поступово переходить від конкретики опису ландшафту до абстрактних узагальнень. У пролозі «Чарів» спостерігаємо відмову від зображення конкретних подій, концентрацію уваги на роздумах оповідача про основи людського буття, на перший план висувається не дія, а споглядання, конкретика ландшафту «розмивається» за допомогою символізації його складових. Основні мотиви роману – знання, пізнання, вічність, мовчання, мандрівництво, самотність, смерть, – задані вже на початку твору, надалі будуть розвинуті, повторені в розповідях героїв, спогадах лікаря, численних описах природи, дискусіях та вчинках дійових осіб. Усе це дозволяє визначити «Чари» як «поетичний роман» (Ц. Тодоров).

5. На особливу увагу заслуговує організація часу в романі. Обидві сфери твору – природа й «Я» – постійно віддзеркалюють одна одну. Симптоматичними в цьому сенсі є початок і кінець роману. Згасанню природи (зими) в «Передмові» протистоїть народження життя (весна) в

«Епілозі», що є, в свою чергу, відбиттям основного конфлікту твору – конфлікту життя та смерті.

13 березня 1938 р., у перший день «аншлюсу» Г. Брох був заарештований гестапо. Вісімнадцять днів він провів за ґратами, прощаючись з життям і підбиваючи його підсумки. Після цього «межового досвіду» автор переосмислює і своє ставлення до літератури, і своє трактування феномена смерті. З категорії абстрактно-філософської (смерть як «нецінність у собі») смерть перетворюється на категорію екзистенційну (індивідуальний досвід переживання смерті, подолання страху смерті, спокутування смерті). Річ у тім, щоб скасувати усвідомлення смерті в житті, звільнити від смерті життя, оскільки воно живе, щоб воно відбувалося так, наче воно вічне. І хоча Г. Брох починає сумніватися в дієвості художнього слова, він не втрачає віру в пізнавальні властивості літератури, тому не дивно, що саме роман стає першим етапом осмислення цієї проблематики.

Ще в Англії Г. Брох починає писати свій найвидатніший і найбільш автобіографічний роман «Смерть Вергілія» (*Der Tod des Vergil*, 1945). «Це писання, – згадував він, – було суто особистим актом, що не мав нічого спільного з відчуттям «художнього твору», тим більше з думкою про його опублікування...». Знаменною видається зміна парадигм, яку можна спостерігати, якщо підійти до цього роману як до «роману про митця»: замість «становлення митця» у творі зображується «смерть митця». У цьому – «запит» досвіду епохи, досвіду XX сторіччя. Історичний персонаж стає героєм психологічної оповіді, носієм асоціативної, образно та інтелектуально багатой внутрішньої мови, яка заповнює чотири частини роману. Історизація цієї мови здійснюється завдяки знанню текстів (літератури, поезії) тієї епохи.

Уже на початку роману авторська мова витісняється невластивим прямим монологом Вергілія, побудованим на зчитуванні глибинних наскрізних мотивів «Енеїди». Австрійський письменник пропонує дуже вдалу інтерпретацію героїки Енея, особливо, як вона бачиться у XX столітті. І те, що для Вергілія було класикою (Гомер), і те, що було класикою для Г. Броха, інакше інтерпретувало героїку: як підкорення обов'язку без внутрішнього конфлікту; від Ахілла й Антігони до

Гамлета та Дон Кіхота, від романтичних героїв до екзистенціалістів мовиться не про фатум, а про добровільний вибір. Це не означає, що у кожного з них не було свого «бути чи не бути», але там підстави для сумнівів були інші: чи можливо перемогти «море лиха», чи не єдиний вихід – цілком відкинути світ зла, «заснути...»? Але ні в кого не було відчуття: «я – маленька людина, яка живе не своїм життям». Це відкриття Вергілія в Енеї, potwierdжене Г. Брохом. Понадреальність, яку шукає автор «Енеїди», перед якою навіть поезія – лиш серединне царство – нагадує про прустівські «пошуки втраченого часу», бажання «поверненого часу», віковичного життя. «Нескінченні» фрази-сторінки, що також нагадують М. Пруста, впорядковані, синтаксично правильні з усіма своїми відгалуженнями. «Модерновість» такої фрази – саме у всеохопності: єдність одиничного, конкретного з універсумом знаходить аналогію в парадоксі брохівського синтаксису, де фраза – одиничне, часткове, конкретне – прагне до розширення й охоплення всього задуманого змісту.

Вергілій у Г. Броха – поет космосу, він олюднює космічні мотиви. Варто відзначити відмінність такої інтерпретації образу поета від усталеної, історичної та історико-політичної (Т. Уайлдер «Березневі іди» – Катулл): у Г. Броха поет – той, хто причетний до «недосяжного наближення до безконечності» всесвіту. Художньо ця патетика виправдана станом душі Вергілія, його психікою, й оживлена тактильними, слуховими, кольоровими деталями.

Якщо «неузгодженості» – одне з ключових пояснень до поетики цього роману, то «плетиво» – інше. Увесь текст є плавним перетіканням епізоду в епізод, картини в картину, роздумів у видовище, видовища – в космічне узагальнення; він не фрагментується, не членується на структурні підрозділи всередині частин роману. Пов'язаність цих плавних переходів реалізується на двох рівнях: пейзажному, предметно-матеріальному (наприклад, «Вода» – назва і центральний образ першої частини, де зображується кінець плавання Вергілія й прибуття в Брундізій) і внутрішньо-психологічному (потік свідомості поета); два плани пов'язані між собою, поєднані розосередженими та повторюваними лейтмотивами.

Третя частина роману – діалог-суперечка помираючого Вергілія з Августом про долю «Енеїди». Аргументи Вергілія проти Августа тут виглядають як пророкування й передбачення Христа. Імператор у цій суперечці – образ такою ж мірою багатоликий та багатоаспектний. Це володар, громадянин, «геній» державності, стратег, людина, друг – усе очима Вергілія. Християнські мотиви також утілені в останніх епізодах третьої частини. Ідеться про «допомогу», яку згори отримає помираючий, якщо покличе «батька» (заклик раба: «Клич», перетворення обличчя реального Вергілієвого батька на Батька з «молитви господньої» «Отче наш»).

У короткій останній частині роману зображена вже не тривала агонія, а сама смерть героя. І тут ключова християнська символіка підхоплюється і повторюється. У такому фіналі знову реалізується норма брохівського тексту: все сказане патетично, чи абстрактно, чи риторично-піднесено – психологізується та посвідчується, по-перше, як мова героя, по-друге, саме цього героя, поета, котрому традиція (а не лише Г. Брох) приписує риси провидця. Слово – найголовніше слово в поетовому житті – стає найголовнішим у його смерті. Водночас тут відчувається підтекст – Слово в християнському значенні, Слово з початку Євангелія від Івана.

У «Смерті Вергілія» Г. Броха наявні численні риси «роману про митця»: тут є й дискусія про завдання мистецтва, й інтерпретація творів як Вергілія (тут важливий не лише шар «Вергілій про Вергілія», але й інший аспект – Г. Брох про Вергілія крізь утілену в романі художню інтерпретацію «Енеїди» та «Буколік»), і «муки творчості» (знову ж подані не стандартно – не як пошук художника, а як Вергілієві «муки» через недосконалість створеного ним, як «муки» через особливості пам'яті фіксувати як прекрасне, так і потворне). Але є в романі Г. Броха й інше, відмінне від класичного *Künstlerroman*'у: читач не бачить становлення художника, він є свідком його помирання (весь роман – це розповідь про помирання, психологічно достовірне зображення видінь, снів, лихоманки, галюцинацій помираючого Вергілія); замість утвердження досягнутої художником висоти зображається відмова від створеного, виражена в бажанні Вергілія знищити «Енеїду». Однак і в цьому разі брохівська концепція

неоднозначна. Вергілій усе ж «виправданий» автором: його «Енеїда» врятована і не лише тому, що поет поступається вимозі Октавіана (чому Вергілій віддає рукопис імператорові – одне з центральних питань у брохознавстві), але й тому, що творчість латинського поета сприймається романістом і як прекрасна, і як профетична. Якщо в класичному «романі про митця» вчинки, думки, пошуки гармонії героя були пов'язані з соціумом і зображалися як діалог із ним, то у «Смерті Вергілія» основний акцент – це потік свідомості Вергілія.

Модернізація історичного роману у Г. Броха багатопланова. Поетика Г. Броха – поетика відкритих питань, звернених до самосвідомості людини, а не авторитетних відповідей. Метод письменника як історичного романіста полягає не в тому, щоб побачити в історичному минулому певну паралель до нинішніх часів, пояснювати їх за допомогою такого іноказання – так робить, наприклад, Л. Фейхтвангер з темою диктатури й образом тирана в «Лже-Нероні». Г. Брох не «створює» паралелі, він бачить істинну єдність історії, тривання «безладного плетива» часів, для якої людська природа слугує обґрунтуванням, а «безодні» космосу – вічним і єдиним місцем дії. У «Смерті Вергілія» простежується повна внутрішня психологізація історичного героя, заповнення всього роману потоком його свідомості, пропущеним крізь «Я» Г. Броха, а не лише через історичний матеріал. Водночас підхоплюються натяки Вергілія, письменник змушує невиразно побачити й відчутти (а не чітко сформулювати та ясно вербалізувати) те, що дороге й про що ненастанно він думає сам: роман історичний перетворений на психологічний роман – потік свідомості героя та водночас на суб'єктивно-філософську (майже есеїстичну) прозу.

Завершення «Смерті Вергілія» збіглося з найстрашнішим потрясінням доби – зі звісткою про масові вбивства у таборах смерті. Звідтоді Брох заборонив собі подальшу творчість, присвятивши себе дослідженню масової психології. Та оскільки він справді був письменником, він не міг ухилитися від цих обов'язків. Це почалося з «Безневинних» (*Die Schuldlosen*, 1950), яких прийшлося написати, коли – після війни – німецький видавець захотів перевидати кілька старих оповідань Броха в їхньому первісному вигляді. Щоб цьому

перешкодити, він і написав цю книгу – тобто переписав старі оповідання, підганяючи їх до рамкової оповіді, і додав кілька нових, включно з оповіданням про служницю Церліну. Тому «Безневинні» увібрали в себе риси як «Сновид», так і «Смерті Вергілія». З першими їх поєднує фрагментарність композиції (роман складається з одинадцяти новел, кожна з яких є завершений твором, «Притчі про голос» та віршованих «голосів» 1913, 1923 та 1933 років), тема розпаду цінностей (у «Безневинних», як і в «Сновидах», зображені три стадії занепаду духовних цінностей, а з точки зору історичного часу «Безневинні» починаються там, де закінчилися «Сновиди») та іронічний модус оповіді. З другим – ліричність оповіді, техніка лейтмотиву, музикальність та живописність образності.

6. «Безневинні» відкриваються «Притчею про голос», стилізованою під біблійну оповідь й орієнтованою на Книгу Буття та Новий завіт. У цілому «Притча», що відіграє роль прологу, переключає сприйняття роману, жанрові і поетичні очікування читача із соціально-критичного «роману вдач», роману, пов'язаного з реалізмом, на філософську оповідь більш широкого, художньо-антропологічного наповнення. Люди тут з'являються «творіннями», ними розпоряджаються сили (час, історія), створені не ними: тому вони – «безневинні». Пролог налаштовує читача на «музику історії», що з волі автора виявляється музикою Божества. Персонажі історії, якщо вони звичайні люди, – «безневинні» учасники «опери» із заздалегідь відомим кінцем. Цим жанром «опери» визначається не тільки композиція твору з його трьома великими «актами»-епізодами, але й вірші – кантати і хорали, її частини. Не випадково через увесь роман проходять образи Моцартівського «Дон Жуана» – від імені «Церліна» до «командора»-пасічника та страти Дон Жуана – самогубства А., то лиховісні, то комічно перетворені (Гільдегард – Анна, баронеса – Ельвіра).

7. У «Безневинних» реалізовано прагнення модерністів вийти за межі бальзаківської детермінованості людини, характерної для класичного реалізму, розширити узагальнення вселюдського, буттєвого (екзистенціального) виміру, зберігши при цьому наочні прикмети «датованості» персонажа. Прикладом такого поєднання «узагальнення» і «датованості» є

«перейменування» головного героя Андреаса на ініціал А. («На вітрилах під легким бризом»), таким чином підкреслюється як своєрідність героя, так і його анонімність. Індивідуалізація плюс деперсоналізація – парадоксальне сполучення, характерне для класичного «серйозного» модернізму (наприклад, трактування образу Блума в «Уліссі» Дж. Джойса). Надалі семантика цього акту буде ще раз підкреслена у сцені зустрічі А. з учителем Цахаріасом і прокоментована персонажами як утілення всього людства «від А до Цет». У комізмі цієї сцени пародійно відгукнувся знаменитий вірш з Апокаліпсиса, самоототожнення Христа з людством і з усім світом – «Аз єсмь Альфа й Омега, початок і кінець...» (адже «від А до Z» – німецька паралель грецькому «від А до Ω»).

8. Полеміка Г. Броха з реалізмом найбільш очевидна в новелі «Методом правильного конструювання». Формула «правильне конструювання» цілком збігається з життєвим кредо й психологічною характеристикою учителя Цахаріаса – безпосереднього побратима учителя Унрата Г. Манна, хоча принцип створення карикатурного образу тут інший: замість нагнітання потворного та огидного – «усереднене міщанство», обмеженість інтелекту і духу, совісті і почуттів. Г. Брох увиразнює, що створюється конструкт, а не образ живої людини, і підкреслено розкриває свою лабораторію. Експериментальність, сконструйованість приховані за умовністю реалізму – умовністю вибору «середньої», «типової» людини. Фінал епізоду повторює зачин, але зі зміною: квазі-уславлення детермінізму, «єдності світових процесів» завершується рішучим запереченням однозначних пояснень. При цьому Г. Брох зберігає позірно-серйозний тон усних філософських роздумів і там, де він не згодний, і там, де згодний із заявленою тезою. Цим підтримується ефект суцільного іронізування, характерний для вказаного епізоду і потім для епізоду «Чотири промови штудієнрата Цахаріаса».

9. Тут особливо чітко репрезентуються риси політичного роману: автор-оповідач стає публіцистом, створює аналітичну панораму перетворень життєвої структури кайзерівської Німеччини. Основний принцип поетики, який використовує Г. Брох у цьому епізоді, – це іронія, прихована за маскою поважного відтворення внутрішнього потоку свідомості

Цахаріаса. Письменник відновлює іронію в її первісному значенні та властивості: «іронія» (грецьк.) – «удавання», тобто висловлення правди в алегоричному, часом протилежному цій правді, словообразі (наприклад, формули «істинно демократична довіра» і «мудрість більшості нації», які означають і антидемократизм, і відсутність «мудрості», історичну помилку нації). У Г. Броха постає не тотальна іронія з її негативним потенціалом, що погрожує дегуманізацією, а класична сократівська іронія, яка сприяє і проясненню істини, і подоланню її однобічної фіксації, її перетворенню на застиглу, омертвілу ідею.

10. На особливу увагу заслуговує живописна зображальність роману – різновид зорової образності, що нагадує відомі живописні полотна, використовує колір і світло, викликає асоціації з відомими школами живопису. Словесним еквівалентом живопису імпресіоністів є початок першого епізоду. Колір і світло (теплі коричневі тони, нічне молоде листя алей, біло-блакитна мармурова підлога, білий мармур столиків), предметні деталі (дзеркала, столики, стійки) – усе чітко вказує на сюжети картин імпресіоністів і постімпресіоністів. В епізоді «Легке розчарування» зрізи і пласкі площини дахів і сходових кліток, різка пейзажна світлотінь нагадують полотна Я. Вермеєра. При цьому, на відміну від М. Пруста, у якого в «Пошуках утраченого часу» вермеєрівський «Вид Делфта» не тільки називається, але і сприйняття його персонажами докладно коментується, Г. Брох не номінує свої джерела натхнення: вони – не предмет окремого споглядання, а «розчинені» в самому тексті, але завжди відчутні як підтекст.

11. У «Блудному сині» поруч з ремінісценціями з Рембрандта з'являються деталі німецького бідермаєру. Естетика «бідермаєрівського» міста й будинку створена Г. Брохом за допомогою засобу, який можна назвати геометризмом. Ефект образної домінанти досягається не за допомогою кількісного фактора (повторення), а завдяки акцентуванню. А. опиняється в будинку баронеси внаслідок якоїсь геометрично-цифрової магії: звичайне наймання квартири перетворюється на магичне дійство, три жінки трьох різних віків у будинку баронеси – чи то чаклунки, чи то парки.

Підкреслена естетичність і «магічність» має в романі подвійну мотивацію: з одного боку, місто й будинок «прикрашені» відповідно до жагучого бажання А. знайти домівку і матір; з другого боку, голос у таких ліричних пасажах не належить А. або іншому персонажеві і цим відрізняється від внутрішнього монологу героїв у Дж. Джойса. У Г. Броха це голос ліричного коментатора, який філософствує та містифікує, патетичний та містичний, іноді (в епізодах з Цахаріасом) іронічний, голос, що різко відрізняється від оповідача-«хроніста» класичного реалістичного роману; за ним інша традиція – від романтиків до деяких модерністів 1910–1920-х рр. (Г. Гессе), відмінна як від модерністського аналітизму (Р. Музіль), так і від психологізму (М. Пруст).

12. Модерністський характер інтертекстуальності Г. Броха можна продемонструвати на прикладі образу дідуса Мелітті («Балада про Пасічника»). «Пасічник» Г. Броха модерністичний уже за кількістю інтертекстуальних зсувів у його характеристиці: його пасічницька мудрість нагадує і про сільськогосподарську поезію Гесіода та Вергілія («Труди і дні» і «Георгіки»), і про «Життя бджіл» М. Метерлінка; його ремесло-мистецтво інструментальника – це втілення мрії романтиків про відродження середньовічного ремісника-художника і втілення навіть більш давніх, античних класичних ідей (твердження Платона, що ремісник є деміургом навіть більше, ніж поет). Вигадливий синтез в інтертекстуальності брохівського «Пасічника» утворюють образи співця, аеда, міннезінгера й оперна роль справедливого судді і милосердного Командора. Нарешті, у фінальній частині «Балади про Пасічника» героєм є добрий дідусь, привітний сусід, приборкувач смерті, казковий богатир. В епізоді «Кам'яний гість» він набуває нових рис: сліпий старець біблійного віку, податковий інспектор – визначення, що нагадує про євангельського «митаря», який єдиний промовив милу Богові молитву. Вигадливе синтезування «різного» (без дидактизму і риторики) – риса модерністського інтертексту. Уже в «Притчі про голос» часом нерозрізнено, звучать «голоси» різних епох, різних іпостасей трансцендентального. Ціле тут – не єдине, не «партія для одного голосу», а поліфонія «голосів» і «партій».

13. Самоусунення-самогубство А. виявляється багатозначним актом. Це «винесення вироку» чоловікові, який «хотів бути лише сином», тобто хотів спокутувати втрату матері і водночас не брати на себе відповідальність батька, але це – «вирок», котрий ніхто не вправі виголосити, адже «кожен мусить обмежити коло своєї відповідальності; відповідальність за все виявляється безвідповідальністю». Філософія Г. Броха у романі «Безневинні» посилена питаннями, котрі не мають однозначних відповідей. Людина XX століття – учасник, жертва і винуватець світових катастроф – не може бути засуджена спокійно-реалістичним романом; не може бути також викрита й риторично-однозначним вирокіом.

Романи Г. Броха – віха в історії не тільки німецькомовного, а й західноєвропейського модернізму. Новаторство письменника – різнопланове: теоретична й естетична оригінальність Г. Броха найбільш повно проявилася в його концепції поліісторизму, а практично-художня – в синтезі досягнень модернізму, поєднанні внутрішнього монологу з потоком історії, філософської іронічності з утопізмом.

Запитання і завдання

Окресліть філософські та естетичні засади романістики Г. Броха.

Які жанрові модифікації модерністського роману презентовані у творчості письменника?

Які засоби інтелектуалізації прози використовує Г. Брoх?

Як у романах Г. Броха переосмислюються романтична та реалістична традиції?

На прикладі конкретних творів схарактеризуйте специфіку модерністської поетики Г. Броха.

Література

Брох, Герман Смерть Вергілія; пер. О. Логвиненко. Київ: Вид-во Жупанського, 2014. 480 с.

Broch, Hermann Die Schlafwandler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978. 760 S.

Broch, Hermann Die Schuldlosen. Frankfurt am M.: Suhrkamp, 1974. 352 S.

Broch, Hermann Der Tod des Vergil. Frankfurt am M.: Suhrkamp, 1976. 526 S.

Broch, Hermann Der Tod des Vergil. Frankfurt am M. : Suhrkamp, 1976. 526 S.

Арендт, Ханна Люди за темних часів; пер. з англ. Київ: Дух і літера, 2008. 320 с.

Затонський, Дмитро Феномен австрійської літератури. *Вікно в світ*. 1998. № 1. 208 с.

Пічугіна, Тетяна Романтичні ремінісценції в творчості Германа Броха. *Вікно в світ*. 2005. № 1(19). С. 51–58.

Lützeler, Paul Michael Hermann Broch. Eine Biographie. Frankfurt am M. : Suhrkamp, 1985. 389 S.

Література скандинавських країн

Сігрід Унсет

Назарець В.М. (Рівне)



Унсет Сігрід (1882–1949), відома норвезька романістка, яку порівнювали з Т. Манном, лауреат Нобелівської премії з літератури 1928 р.

Народилася 20 травня 1882 р. в м. Калюнберг в Данії в родині відомого археолога Інгвалда Мартіна Унсета, директора Історичного музею. Він помер, коли Сігрід було лише 11 років. Після смерті батька, коли сім'ї довелося переселитися в будиночок на околиці і жити на вдовину пенсію матері, головною постаттю в житті дівчинки стала її мати – жінка високоосвічена, розумна, з сильним характером. Саме вона підтримувала захоплення майбутньої письменниці літературою, радила їй уважно спостерігати за тим і за тими, що і хто її оточує.

В 1884 р. родина переїхала в столицю Норвегії Осло, де Унсет поступила в школу, з якої в 1893 р. перейшла в комерційне училище. У вільний час Унсет багато читала, прекрасно знала історію скандинавських країн, норвезькі саги, що вплинули на її творчість надалі, цікавилася ботанікою та живописом і почала писати.

З 1899 по 1909 рр. працювала клерком в електротехнічній компанії, заробляючи на життя собі і задля підтримання двох

своїх молодших сестер, які після смерті батька (в 1893 р.) потрапили у скрутне матеріальне становище.

В 1935 р. Унсет стала головою Спілки норвезьких письменників. Після того, як радянські війська розпочали війну проти Фінляндії, Унсет за 25 тисяч крон продала свою нобелівську медаль, а виручені кошти передала на допомогу фінським дітям, які постраждали від війни. Крім того, трьох фінських дітей-сиріт вона розмістила у власному помешканні.

Провідна тема літературної творчості Унсет – емансипація жінок, земна любов, життя жінки та проблеми її подружнього життя. В літературній критиці Унсет справедливо називали неперевершеним майстром жіночої психології.

Перші літературні спроби Унсет відносяться до 1905 р. – рукопис історичного роману, в друці якого їй було відмовлено з приписом редактора: «Не пишіть надалі історичних романів... Спробуйте написати про щось сучасне». Так письменниця звернулася до сучасної тематики і впродовж 1907–1920 рр. створила цілу низку творів, присвячених переважно долі сучасної жінки – її мріям, розчаруванням, пошукам щастя у ворожому їй світі, конфліктам між моральним обов'язком і пристрастю закоханого серця: романи «Фру Марта Оулі» (1907), «Єнні» (1911), «Весна» (1914), збірки оповідань та повісті «Щасливий вік» (1908), «Прості долі» (1912), «Уламок чарівного дзеркала» (1917). В 1909 р. письменниця робить ще одну і знову не дуже вдалу спробу історичного роману «Віґа-Льот і Віґдіс» (1909), стилізованого під сагу.

Роман «Фру Марта Оулі» – це розповідь у формі щоденника про важке життя, кохання, страждання і радості бідної жінки. «З'явившись у пору виникнення норвезького неореалізму, – пише Г. Храповицька, – цей роман не претендував на важливі життєві узагальнення, але привертав увагу читача до буденної дійсності з усіма її виснажливими дрібницями. Зрештою, саме відтоді головним змістом книг Унсет про сучасність стали доля жінки, її кохання, страждання і радості, сім'я – щаслива або нещасна, діти, прагнення знайти власну сутність у цьому світі». «Єнні» – один з перших літературних успіхів Унсет, навіяний автобіографічними враженнями твор про історію трагічного кохання юної художниці до немолодої людини та її сина. У романі «Весна»

головна героїня змальована в сімейному житті, в стосунках з дітьми. Головна думка твору полягає у тому, що компроміс в шлюбі може призвести до ще більшого нещастя, аніж позашлюбне кохання. В збірці новел «Щасливий вік» письменниця описує долю талановитих жінок, які не можуть знайти гідного застосування своїх професійних якостей в суспільному житті.

По-справжньому знаменитою (не лише в скандинавських країнах, але й далеко за її межами) стала написана на історичному матеріалі романна трилогія Унсет «Крістін, донька Лавранса», яка увібрала до себе романи – «Вінець» (1920), «Господарка» (1922) і «Хрест» (1922). Задум цієї історичної трилогії був пов'язаний з давньою мрією Унсет написати роман з історії норвезького середньовіччя, але при цьому реалістично змалювати у ньому долю непересічної жінки, її боротьбу за емансипації та особисте щастя. В історичній трилогії Унсет описано три основні періоди життя головної героїні, красивої й рішучої доньки багатого землевласника. Події відбуваються в Норвегії XIV ст., між 1310 та 1349 рр. (час, коли Норвегія втратила свою незалежність, потрапивши в кабальну для неї унію з Данією), і змальовують духовні пошуки та життєві колізії Крістін, яка не знаходить щастя в шлюбі, проходить через низку життєвих випробовувань, йде до монастиря і зрештою гине від чуми. Характеризуючи проблематику трилогії, Г. Храповицька зауважує: «Історичний роман Унсет, пов'язаний з реаліями XIV ст., з особливостями побуту, звичаями епохи, роман, у якому детально відтворювалися особливості помешкань та одягу тогочасних людей, де згадувалися численні родичі головних героїв, бо у давнину було заведено підтримувати родинні зв'язки і мстити за образи родичів, – цей роман виявився близьким для сучасників Унсет завдяки складному психологічному трактуванню характерів. Долі головних героїв поєднані з державними подіями. Ми дізнаємося з роману про боротьбу норвежців за самостійність, яку у них намагаються відібрати королі, перед нами постають картини життя та праці різних прошарків суспільства – від селян до королів.

Помітну роль у романі відіграють проблеми релігії. Для Унсет вони були одним із найважливіших аспектів життя людини та суспільства. Письменниця була переконана в тому,

що християнство було опорою для людей упродовж минулого тисячоліття та зможе підтримати їх і впродовж наступних століть. Вона вважала, що кожній людині доводиться вибрати поміж собою і Богом або між собою та іншими людьми; якщо людина обирає лише себе, то вона приречена на загибель – якщо не фізичну, то принаймні духовну, її улюблені герої у цьому романі особливо тісно пов'язані з християнством: замолоду намірявся податися у монастир батько Крістін, наприкінці життя туди потрапляють її мати, двоє синів, та й сама головна героїня твору вважає найприйнятнішим для себе саме цей шлях, коли всі клопоти сім'ї залишилися в минулому, а вона осмислює своє життя, готуючись гідно завершити його. Єпископи, а не світські володарі спроможні справедливо вирішити складні життєві конфлікти у цьому романі. Проте не всі церковники у творі Унсет наділені високою мудрістю та порядністю – письменниця не заплющує очі на людські вади та злочини представників усіх прошарків суспільства».

В рецензії 1923 р. критик Е. Б'єркман зазначав, що Норвегія XIV ст. описана з таким знанням справи, що здається, ніби дія відбувається не шість століть тому, а сьогодні вранці, в нашій садибі». Крістін, як зауважив Е. Б'єркман, може бути й «образом поетичної уяви» письменниці, але при цьому в романі немає ані патетики, ані сентиментальності. Унсет поєднала сучасний метод психологічного аналізу з оповідною манерою норвезьких саг, з їхнім наголосом на сюжет, а не роздуми оповідача. Американський критик А. Густафсон в 1940 р писав, що був вражений «легкістю стилю, відсутністю книжності, навмисності ...» в романній трилогії Унсет, а інший американський літературознавець А. Медлікотт назвав трилогію «Крістін, донька Лавранса» «визначним романом... безумовно, одним з найкращих в нашому столітті».

Наступним значним історичним твором письменниці стала романна дилогія «Олаф, син Аудула з Хествікена» (1926), що складається з двох книг «Власник Хествікена» (1925) й «Олаф і його діти» (1927). Сюжетна дія романів відбувається в XIII ст., а в центр зображення висувається історія трагічного кохання двох героїв – Олафа, який залишився вірним своєму почуттю та моральному обов'язку, та Інгунн, яка ще до шлюбу зрадила їхньому коханню. Олаф виховує нерідного сина, а

Інгунн так і не знаходить щастя у шлюбі з ним, страждає і зрештою гине. Критика відмітила майстерність художнього історизму та психологізму романної діалогії Унсет і водночас констатувала, що нові романи письменниці «більш похмурі, трагічні і дидактичні, в порівнянні з історією Крістін».

В 1934 р. побачив світ новий роман Унсет «Одинадцять років», написаний у формі художніх мемуарів.

В 1928 р. письменниця була удостоєна Нобелівської премії з літератури за «переконливий опис скандинавського середньовіччя». У промові на церемонії нагородження представник Шведської академії П. Хальстрем простежив творчий шлях письменниці, починаючи з її ранніх оповідань, в яких «вона описує життя сучасних жінок зі співчуттям, і з безжалісною прямоотою ... розповідає про їхні долі з беззаперечною логікою». Хальстрем детально зупинився на понятті слави і честі в її книгах, а також на описі складних взаємин між чоловіками і жінками. Наприкінці промови він назвав лауреата «поетичним генієм, який черпає свої сили у величчі і стійкості духу». Унсет не виступала з Нобелівською лекцією, обмовившись в короткій промові, що «мені легше писати, ніж говорити, особливо – говорити про себе». Гроші, отримані за премію (двісті тисяч шведських крон), письменниця розподілила на благодійні витрати – стипендії для обдарованих дітей, створення шкіл для дітей з бідних католицьких родин, підтримку молодих норвезьких письменників.

Усі наступні твори Унсет були написані під безпосереднім впливом ідей католицької віри, до якої вона перейшла ще в 1924 р., і за своєю ідейною силою та художньою довершеністю значно поступалися її раннім творам: романи «Гімнаденія» (1929), «Неопалима купина» (1930), написані на теми сучасності, «Іда Елісабет» (1932), «Справжня жінка» (1936), присвячені проблемам шлюбного життя, «Мадам Доротеа» (1939) – розповідь про історію Норвегії XVIII століття.

З кінця 30-х років письменниця зайняла чітку антифашистську позицію, її книги були в Німеччині заборонені. Після окупації в 1940 р. Норвегії Унсет спочатку вступила до руху Опору, а згодом емігрувала до США, де продовжувала виступати проти нацизму, за що пізніше була

навіть нагороджена Великим Хрестом ордена Святого Олафа «за видатні заслуги в літературі й служіння народів». На війні вона втратила сина, а від хвороби померла дочка. В 1942 р. Унсет написала ще два романи мемуарного характеру – «Повернення у майбутнє» і «Щасливі дні», головний пафос яких – палкий заклик до боротьби із фашизмом.

Після закінчення війни Унсет повернулась на батьківщину, де й померла в Ліллекхаммері 10 червня 1949 р. внаслідок інсульту.

Запитання і завдання

Простежте життєвий і творчий шлях Унсет.

Які головні теми визначають проблематику творчості Унсет?

Охарактеризуйте романи Унсет початку XX ст.

Охарактеризуйте художню специфіку творів Унсет, написаних на історичному матеріалі – трилогії «Крістін, донька Лавранса» та дилогії «Олаф, син Аудула з Хествікена».

Література

Дьяконов Н. Историческая трилогия С. Унсет. *Иностранная литература*. 1962. № 8.

Лауреаты Нобелевской премии. Энциклопедия: В 2 т. – Москва: Прогресс, 1992. Т.2: М–Я. 861 с.

Брауде Л. Могучий порыв обновляющего свежего ветра... *Унсет С. Улав, сын Аудуна из Хествикена*. Москва, 1984.

Брауде Л. Сигрид Унсет. *Унсет С. Кристин, дочь Лавранса*. Москва, 1989.

Неустроев В. Литература скандинавских стран (1870–1970). Москва: Высшая школа, 1980. 279 с.

Хель С. Сигрид Унсетт. *Писатели Скандинавии о литературе*. Москва: Радуга, 1982.

Мартін Андерсен-Нексе
Назарець В.М. (Рівне)



Андерсен-Нексе Мартін (1869–1954), данський романіст, новеліст, публіцист, суспільний діяч.

Народився 26 червня 1869 р. у Копенгагені, в родині робітника-каменотеса. Дитинство та юнацькі роки майбутнього письменника пройшли на острові Борнхольм, в містечку Нексе (звідси літературний псевдонім письменника), куди в 1879 р. переїхали його батьки. З раннього віку розпочалася трудова діяльність Нексе. Він допомагав батьку в каменоломні, був пастухом, батраком, чоботарем, працював на будівництві. Після закінчення Вищої народної школи м. Аскове працював вчителем, з метоювилікуватись від сухот кілька років провів у Італії та Іспанії, де заробляв на життя фізичною працею і кореспонденціями для данської преси. Пізніше враження від мандрівки Південною Європою були покладені в основу його книги «Сонячні дні»(1903). З 1901 р., відмовившись від вчительської діяльності, Нексе займається літературною та громадсько-політичною діяльністю. В роки Першої світової війни Нексе зайняв рішучу анитвоєнну позицію, гнівно критикуючи «нейтральних» данських підприємців, які наживалися на військових поставках.

Ще в юнацькі роки Нексе вступив до соціал-демократичної партії, співробітничав у робітничій пресі, багато подорожував. Великий вплив на його світогляд і творчість мала революція в Росії 1905–1907 рр. Він палко вітав жовтневий переворот 1917 року в Росії і був щирим другом СРСР. Нексе – один із засновників Компартії Данії, активний діяч антифашистського руху. Коли розпочалась війна в Іспанії, письменник був серед бійців інтернаціональних бригад, його ім'ям навіть назвали один з їхніх військових підрозділів.

В літературу Нексе увійшов як представник пролетарської літератури, в творах якого була опоетизована праця простих трударів. «Побутове і поетичне єдналися в Нексе з дивовижною природністю. – писав В. Коротич. – Чорний світ героїв його раптом спалахував: чи то при дотику до природи, чи коли

порух людської душі являв нам її неждану красу. Він писав життя конкретно й відчутно, аж до натуралізму, щоразу відшукуючи точку зору, з якої видно не лише спину втомленого вантажника, що спить на березі, але й безконечне море, що підповзає хвилюю до зшерхлої робітницької руки». «В майбутнє, а не в минуле спрямований погляд справжнього митця, – писав сам Нексе. – Особисто для мене література ніколи не була самодостатньою цінністю. Вона набуває для мене ваги і значення лише тоді, коли стає колісницею, яка рухає людство»; «Тільки поет, наскрізь просякнутий почуттям глибокої солідарності з людством, поет, який усвідомлює себе представником всіх людей, є справжнім поетом». Письменника Нексе називав «внутрішнім оком людства». Початок власної літературної творчості Нексе характеризував так: «Коли я входив в літературу, такими темами, як буденне життя, побут і психологія простих людей, рішуче нехтували. Письменник повинен був змальовувати оригінальних персонажів, показувати незвичайні ситуації. Письменники намагалися знайти сюжети екзотичні і ризиковані, доки комусь з них не прийшло в голову, що життя саме пропонує сюжети в достатній кількості, що варто припинити пошук сюжетних винятків й ігнорувати буденне життя. Все, що в ньому відбувається, може служити матеріалом для письменника – потрібно лише відчувати свій живий зв'язок з цим життям... Письменник, більше ніж будь-хто, несе величезну, якщо не сказати – найбільшу, відповідальність перед людством».

Дебютував Нексе як письменник-натураліст в 1898 р. збіркою оповідань «Тіні», після якої упродовж кількох наступних років опублікував повісті «Ціною життя», «Мати», «Родина Франк», «Пилюка», збірку оповідань «Сонячні дні». Усі ці твори мали чітку соціально-критичну спрямованість і описували, за словами самого автора, «гірке існування» людей праці. З самого початку творчості Нексе, як гуманіст і реаліст, продовжував і розвивав традиції національної класичної літератури. В центрі уваги письменника – соціальна тема – життя й боротьба данських трудящих за свої права.

Центральне місце в ранній творчості Нексе займає роман «Пелле-завойовник»(1906–1910), яким Нексе здобув репутацію одного з перших пролетарських письменників Західної Європи.

Роман складається з 4-х частин: «Дитинство», «Роки навчання», «Велика боротьба», «Світанок». Події роману відбуваються в останній чверті XIX – на початку XX ст. на острові Борнхольм у віддаленій данській провінції, і в столиці країни Копенгагені. Основу роману складає історія життя його головного героя Пелле, сина шведського селянина-бідняка, що уособлює соціально обездолені верстви країни. Крім самого Пелле, в романі змальовані долі інших представників данського пролетаріату та селянства – батька головного героя Ляссе, його дядька Калле, робітників та ремісників Дуе, Андреса, Петера Сили та ін. В перших двох книгах чотиритомного роману письменник частково змалював власне життя. Герой роману Пелле показаний автором з дитячих років. Разом з батьком, шведським наймитом, маленький Пелле приїжджає на острів Борнхольм. Батько не має можливості прогодувати його, і хлопчик працює у шевця, потім в пошуках роботи потрапляє в Копенгаген. Пелле знайомиться з соціалістичними ідеями і стає їхнім пропагандистом. За це його ув'язнюють на чотири роки. Але в подальшому Пелле відходить від своїх соціалістичних ідеалів і прагне їх реформувати.

На прикладі головного героя автор показує, як формується свідомість простої людини, як вона приходить до думки про необхідність пролетарської солідарності і боротьби з пригноблювачами. Роман став першою частиною трилогії про робітничий рух. Відразу ж після публікації роман Нексе був перекладений на основні європейські мови, що забезпечило письменнику широку міжнародну популярність.

Другою частиною трилогії, яка охоплює події безпосередньо перед початком Першої світової війни, став роман «Дітте – дитя людське» (1917–1921). Тут простежується доля дівчинки, а потім жінки Крістін Манн, яку називають Дітте (прізвище Манн перекладається як «людина»). Крістін – дитя людське, проходить складний життєвий шлях, який характеризують автором як типова доля жінки-пролетарки в капіталістичному суспільстві. Ще дівчинкою Дітте зближується з сином господарки, в якій перебуває у наймах. Народивши дитину, вона залишає її в родині чужих людей і перебирається до Копенгагену, де працює служницею. Важкі умови життя та

праці призводять до того, що у віці двадцяти п'яти років вона помирає. Сам автор так охарактеризував свій твір і його головну героїню: «Роман «Дитя людське» – це повість про жінку з пролетарської родини, про те, як вона жила до початку нинішнього століття, про її нескінченну працю, безперестанні турботи і нестатки. Непомітно пройшло її життя... Чимало бачила вона горя, і в боротьбі пролетаріату відіграла не менш важливу роль, ніж чоловік. У стражданнях, що випали на долю її близьких, вона повинна була нести найважчий тягар. Ще маленькою дівчинкою Дітте, позбавлена материнської ніжності і турботи, повинна була працювати, вести господарство, замінювати матір молодшим братам і сестрам, – і цей борг матері вона пронесла через увесь свій життєвий шлях». За співчуття до людей і турботу про близьких роман «Дітте – дитя людське» дістав почесного звання: «Мати людська».

Останній роман трилогії «Мортен Червоний» (1945–1954) складається з трьох книг: «Країна, яка нікому не належить» (1945), «Втрачене покоління» (1948), «Жанетта» (1954) і висуває в центр зображення постать письменника-демократа, комуніста Мортена. Нексе писав, що творчий задум трилогії народився у нього відразу ж після видання «Пелле-завойовника», оскільки він відчував, що його перший роман – це лише «пролог до епосу про робітничий рух». «Змістом епосу про пролетаріат, – писав Нексе, – повинно бути пробудження робітника в його боротьбі за завоювання людських прав. Третя частина трилогії буде присвячена новому поколінню... Тільки тоді книги про Пелле і Дітте отримають своє завершення й постануть в цьому світі». Письменник Мортен мандрує країнами Європи, відвідує Радянський Союз і приєднується до лав активних пропагандистів комуністичного руху. Він критикує «буржуазне» мистецтво і рішуче спростовує ідейні погляди свого колишнього товариша та однодумця Пелле.

Крім трилогії, яка посідає центральне місце в творчому спадку Нексе, письменник створив ще ряд книг публіцистичного або близького до нього характеру: «Пасажири незайнятих місць» (1921), «В залізному віці» (1929), «Два світи» (1934), нариси, присвячені СРСР, війні в Іспанії, антифашистському руху, автобіографічний цикл «Спогадів» – «Малий» (1922), «Під відкритим небом» (1935), «В чужих

людях» (1937), «Кінець шляху» (1939). Нексе неодноразово відвідував СРСР, брав участь в громадянській війні в Іспанії, під час німецької окупації Данії був ув'язнений, а після втечі, організованої йому в 1943 р. підпільниками-комуністами, емігрував до СРСР, де готував антифашистські радіотрансляції, спрямовані на окуповану Данію та Норвегію.

З 1951 року до смерті письменник жив у НДР. Після Другої світової війни Нексе – член Всесвітньої Ради Миру і член Комітету з Міжнародних Ленінських премій «За зміцнення миру між народами», почесний громадянин Грайфсвальда та Дрездена, лауреат Національної премії НДР I ступеня в галузі мистецтва і літератури.

Помер Нексе 1 червня 1954 р. у Дрездені.

Запитання і завдання

Що спонукало Нексе проїнятися соціалістичними ідеями?

Охарактеризуйте творчий метод Нексе.

Проаналізуйте проблематику головних творів Нексе – романів «Пелле-завойовник», «Дітте – дитя людське», «Мортен Червоний».

Література

Дымшиц А. Мартин Андерсен-Нексе: Критико-биографический очерк. Москва–Ленинград: Гослитиздат, 1951. 169 с.

Мартин Андерсен Нексе: Библиографический указатель / Сост. Э. В. Переслегина; Вступ. ст. Н.И. Крымовой. Москва: Книга, 1969. 62 с.

Неустроев В. Мартин Андерсен Нексе: Жизнь и творчество. Москва: Гослитиздат, 1951. 214 с.

Крымова Н., Погодин А. Мартин-Андерсен Нексе. Москва: Знание, 1960.

Генрік Понтопідан

Назарець В.М. (Рівне)



Понтопідан Генрік (1857–1943), данський романіст і новеліст, лауреат Нобелівської премії з літератури 1917 р. Американський літературознавець данського походження Свен Россел так оцінював внесок письменника в сучасну йому літературу: «Жоден данський письменник не відтворив свій час, свої проблеми і життя своїх сучасників з такою точністю, як Понтопідан».

Понтопідан народився 24 липня 1857 р. в Фредеріції на Ютландському півострові в родині пастора. Був четвертою дитиною з шістнадцяти в сім'ї. Його батько, Дінес Понтопідан, походив зі старовинного данського роду вчених та священиків і був послідовником ідей Н.Ф.С. Грундтвіга, радикального богослова, який пов'язував ідеї лютеранства з данським націоналізмом. Змалку Понтопідан зазнав сильного впливу християнського вчення, вважав, що пасторство батька «надовго... позначилося на його свідомості».

Після закінчення середньої школи поступив в Копенгагенський політехнічний інститут з бажанням стати інженером. Але в 1879 р. залишив інститут і до 1882 р. працював в одній з сільських шіл, яку відкрив його рідний брат Мортен.

В 1884 р. переїхав до Копенгагена, де познайомився з Г. Брандесом і брав активну частку в суспільно-громадському та культурному житті столиці. В 1887 р. письменник повертається в село до батьків, а з 1910 р. і до кінця життя майже безвиїздно проживає в передмісті Копенгагена, де й помер 21 серпня 1943 р.

Літературний дебют Понтопідана відбувся в 1881 р., коли в одному з літературних журналів було надруковане його оповідання «Кінець життя» і в тому ж році з'явилася вже ціла збірка його новел «Підтяті крила». В своїх перших творах Понтопідан змальовує життя, проблеми та конфлікти данської провінції, ідеалізує патріархальний побут сільського життя, якому в ролі своєрідного антиприкладу протиставляє

місто з його «техніцизмом». У ранніх творах Понтоппідан виступає як письменник, близький до натуралізму, хоча в наступні роки в його творчості посилюються реалістичні тенденції. В 80–90-ті роки з'являється ще ряд творів Понтоппідана: збірки оповідань про життя данського села середини XIX ст. – «Сільські картини» (1883), «Від землі» (1887), «Хмари» (1890), повісті – «Нічний дозор» (1894), «Старий Адам» (1895), «Пісня пісень» (1896), у яких порушено психологічні, етичні та моральні проблеми тогочасного данського суспільства. Найбільш небезпечною загрозою для тогочасної Данії Понтоппідан вважав порожнє базікання, фразерство та лінощі, які зводять нанівець ідеї політичного та технічного прогресу.

Найбільш значні твори Понтоппідана були написані в часовому проміжку з 1891 до 1916 року. Першим з цих творів став роман «Обітована земля» (1891–1895). Головний герой твору пастор Ханстед, який, розірвавши усі зв'язки із своїм аристократичним оточенням, одружується з селянкою, живе в селі і займається звичайними сільськогосподарськими справами. Щоб стати ближче до народу він навіть одягає полотняну сорочку й працює біля землі як звичайний селянин. Але зрештою сподівання героя на те, що йому вдасться влаштувати життя на засадах справжньої моральності, виявляються ілюзорними, а сам він в кінці роману гине.

Наступний із значних творів Понтоппідана цього періоду – 8-томний роман «Щасливець Пер» (1893–1904), у якому своєрідно поєдналися всі ті проблеми, які хвилювали автора упродовж його творчого шляху.

У романі змальований провінційний інженер Петер-Андреас Сіденіус (або «щасливець Пер», як його називають у місті), людина реалістична, позбавлена ілюзій. Подібно до автора роману, він син пастора, вчився в Копенгагені, став інженером, розробив кілька перспективних будівельних проєктів, обручився з донькою багатого фінансиста, але, зрештою, так і не зміг перебороти свою селянську психологію і релігійне виховання і, розпрощавшись з усіма своїми проєктами і нареченою, повернувся до того життя, з кола якого намагався вирватись. Тогочасна критика високо оцінювала роман за майстерність, з якою автору вдалося відтворити

людину, яка у вирішальний момент свого життя втрачає мужність та рішучість і уособлює проблеми данського суспільства другої половини XIX ст. Простежуючи еволюцію головного героя твору, Г. Храповицька зазначає, що, потрапивши до міста, «Петер-Андреас відрікся від своїх рідних. Щоправда, він і раніше іноді вважав себе не рідним сином, а названим, тож у Копенгагені юнак змінив навіть ім'я – тепер він просто Пер: ходить у пошарпаному вбранні, не завжди ситий, але твердо вірить у свою щасливу зірку. Пер – талановитий, непосидючий, дужий, здоровий, гарний і одержимий ідеєю змінити копенгагенський фіорд, щоби зробити його судноплавним. Про Бога він не думає. Він захоплений своїм проєктом, але 23-річного юнака ніхто серйозно не сприймає. Коли ж згодом для реалізації проекту збираються створювати акціонерну компанію, то від Пера вимагають покори, але він не здатний на приниження, – і його задум приречений. Сам Пер дедалі гостріше відчуває, що його творчі сили виснажуються, а технічні ідеї поступаються місцем ідеям моральним і філософським.

Внутрішній еволюції героя сприяє його наречена Якоба Саломон – донька мільйонера, дівчина хвороблива, негарна, але розумна, із сильним характером. З появою Якоби в романі виникає протиставлення двох родин: данської пасторської із суворими правилами, постійним самозреченням і самообмеженням, у якій веселощі та щире почуття вважаються гріховними, – і єврейської сім'ї вільних людей, у якій також багато дітей, але ніхто нікого не пригнічує, усі люблять одне одного, тут панує атмосфера радості і взаєморозуміння. Культура, розум, розмаїття інтересів Якоби значною мірою сприяють розвитку Пера, але водночас наречена намагається навчити юнака знаходити компроміси, яких неможливо уникнути у діловому світі.

Заплутавшись у суперечностях, Пер, котрий усе ж не втратив потягу до простого та сердечного життя середніх класів, пориває стосунки з Якобою і влаштовується землевпорядником у провінції. Криза настає тоді, коли Пер розуміє, що його власний син, як і він сам у дитинстві, цурається його: отже, колишній бунтар сам почав придушувати волю інших. Відтак філософські студії змінюються

захопленням релігійними ідеями, проте й у цій царині «щасливця» Пера чекає розчарування. Наприкінці життя він усамітнюється, остаточно переконавшись у тому, що головний зв'язок людини – з природою.

Створивши роман виховання і втрачених ілюзій, Понтоппідан розглянув у ньому всі ті проблеми, які були важливими передусім для нього самого, – антагонізм релігії та вільнодумства, соціального прогресу та патріархальних звичаїв, творчості та наслідування традиції, конфлікту міста і провінції. Автобіографічні мотиви також зробили свій внесок у структуру роману: навчання пасторського сина у Політехнічній школі, захоплення біологією, вчителювання у провінції, роздуми провінціала про Перипетії життя великого міста і країни загалом. Проте у своєму підсумковому романі Понтоппідан остаточно так і не відповів на питання, що його хвилювали, – ймовірно, саме тому сумно завершується твір про «щасливця» Пера, котрий лише в окремі хвилини життя вірив у свій талан, а справді щасливою людиною ніколи не був».

Останнім з визначних творів Понтоппідана став п'ятитомний роман-хроніка «Царство мертвих» (1912–1916), в якому на тлі численної групи персонажів та широкої соціальної панорами суспільно-політичного життя країни змальований радикальний політик, що прагне зацентрувати увагу на проблемах сучасного данського суспільства, яке стоїть перед складним вибором свого подальшого шляху.

В 1917 р. письменник був удостоєний Нобелівської премії «за правдивий опис сучасного життя Данії».

До числа найбільш значних творів, написаних Понтоппіданом упродовж наступних десятиліть належить автобіографічний цикл творів з 5-ти книг: «Роки юності» (1933), «Зміна шкіри» (1936), «Спадок і обов'язок» (1938), «Сімейне життя» (1940), «На шляху до самого себе» (1943). В останньому своєму творі – «На шляху до самого себе» – автор, пригадуючи бурхливі роки, коли нові книги і нові ідеї могли приголомшувати країну, зізнається, що найголовнішою для нього завжди була творчість, якій слід віддаватися всією душею, інакше вона перетворюється на злободенне патякання.

Запитання і завдання

Простежте життєвий і творчий шлях Понтоппідана.

Яка тематика стала провідною в творчості письменника?

Охарактеризуйте проблематику романів Понтоппідана «Обітована земля», «Щасливець Пер», «Царство мертвих».

Література

Зарубежные писатели. Биобиблиографический словарь В 2 ч. Ч. 1. А – Л / Под ред. Н.П. Михальской. Москва: Просвещение: Учебная литература, 1997. 476 с.

Куприянова И. Роман Хенрика Понтоппидана «Счастливчик Пер». *Ученые записки Ленинградского университета*. 1961. № 308. Серия: Филологические науки, вып. 62. С. 124–149.

Неустроев В. Генрик Понтоппидан и его «Счастливчик Пер». Понтоппидан Г. Счастливчик Пер. Москва, 1961.

Рахманалиев Р. Писатели мира – лауреаты Нобелевской премии. Фрунзе: Мектеп, 1990. 255 с.

Література Іспанії

Альберті Рафаель

Назарець В.М. (Рівне)



Альберті Рафаель (1902–1999), один з найвизначніших іспанських поетів і драматургів XX ст., який у складі групи «Покоління 27», разом з іншими її членами – режисером Л. Буньюелем, художником С. Далі, поетом Ф.Г. Лоркою та ін. стояв біля витоків вітчизняного сюрреалізму.

Народився 16 грудня 1902 р. в Пуерто-де-Марія (провінція Кадіс). В 1917 р. разом з родиною переїжджає до Мадриду, де вчиться живопису. В 1922 р., після своєї першої виставки, захворів, залишив столицю і присвятив свою подальшу діяльність літературній творчості. У подальші роки Альберті здійснив мандрівку Європою, дві поїздки до СРСР, брав участь в Першому з'їзді радянських письменників, разом з дружиною здійснював керівництво журналом «Октябре». У роки громадянської війни був бійцем республіканської армії, писав вірші для журналів і скетчі для фронтових театрів, займався культурно-організаторською

роботою в складі п'ятого полку республіканської армії, був учасником Другого конгресу письменників на захист культури в Мадриді і Валенсії. Після поразки республіканців, з 1939 до 1977 рр. жив в еміграції, в Аргентині. В післявоєнні роки був одним з керівників Всесвітнього руху на захист миру, в 1965 р. був удостоєний Міжнародної Ленінської премії. 1964 р. брав участь у роботі Міжнародного форуму діячів культури, присвяченого 150-річчю від дня народження Т. Шевченка, у Каневі виголосив «Слово на Тарасовій горі». У 1965 р. упорядкував збірку своїх творів для видання в Україні.

Художні риси поезії Альберті сучасники порівнювали з творчою манерою Ф.Г. Лорки. «Два вакхічних андалузця, – писав Пабло Неруда, – співачі, щедрі, утаємничені та народні, вони разом черпали з джерел іспанської поезії, з тисячолітнього фольклору Андалузії та Кастилії». Авангардний стиль обох поетів споріднює асиміляція дитячого ігрового фольклору, яскравий звукопис, звернення до прийомів абсурдистської літератури. Звернення Альберті до народної пісенної традиції, як і звернення до дитячого ігрового фольклору, реалізується, за словами О. Буреніна, «в контексті усвідомлення завершеності культури, знаменує собою потребу її подолання, можливість уникання символістського впливу її усталених смислів та культурної кризи свідомості». Сам Альберті початок власної творчості характеризував так: «Ми увійшли в поезію в непевний, важкий час. Ми повинні були вигадати світ, щоб побачити у ньому те, чого бракувало дійсності».

Вже з першої віршової збірки «Моряк на суходолі»(1925), якій була присуджена Національна премія, Альберті заявив про себе як про зрілого поета, основним джерелом натхнення для якого є фольклор, середньовічні андалуські пісенні жанри. Вже в першій збірці засвідчив себе і один з наскрізних прийомів лірики Альберті, який полягає у сюрреалістичному поєднанні фантастичного і реального, окресленого в образах сучасної міської цивілізації. Романтичний герой збірки – моряк, який протиставляє «прісному», несправжньому існуванню «людей суші» справжнє, вільне життя, уособлене бурхливою морською стихією. У збірці немовби зреалізовано дитячі мрії поета про морські мандри, романтичні пригоди, тугу за нездійсненим і

метафору долі поета: моряк на суші – це поет в оточенні прозаїчної, невластивої йому дійсності. У відгуку на цю збірку Х.Р. Хіменес зауважував: «Поезія «народна», але без примітивного сюсюкання; напрочуд оригінальна, традиційно іспанська, але без зайвого захоплення минулим; нова, свіжа і досконала водночас; захоплююча, стрімка, витончена, мінлива, по-справжньому андалузька».

Сюрреалістичну техніку поет використовує й у наступних збірках «Коханка» (1926) – розповідь про уявну «сентиментальну мандрівку» ліричного героя із Мадриду через Кастілію до Біскайського заливу та «Світанок левконії» (1927), де оспівується тореро.

З другої половини 20-х років Альберті переживає захоплення метафоричною барочною поезією Гонгори і створює збірки «Вапно і спів» (1927–1929), «Проповіді і помешкання» (1929–1930), що характеризуються ускладненими аналогіями і образними асоціаціями. Збірка «Вапно і спів» – своєрідна лірична медитація на тему «Самотностей» Гонгори. Збірка «Проповіді і помешкання» – сюрреалістична книга проповідей і пророцтв. Р. Гульон характеризує її як «книгу тіней», складну і не зовсім зрозумілу. Ліричний герой в ній постає в принципово новому образі: це поет-пророк, що передчуває наближення смутного часу і пророкує століття жорстокості та тиранії. Книга наповнена похмурими образами кінця світу, водночас сам поет постає крізь романтичний ореол обраності: він єдиний, хто отримує спроможність збагнути потаємну суть нових реалій дійсності.

Центральним твором цього періоду стає поема «Про ангелів» (1929), дія якої відбувається в сюрреалістичній атмосфері, на небесах та в пеклі, і постає як розгорнута метафора «мертвого світу», що в ньому живе людина, яка втратила «рай», тобто дитячу щирість та безпосередність, і тепер марно намагається знайти ангела, що зміг би стати для неї поводитирем. Більшість дослідників сприйняли поему як романтичну спробу втечі від реальності, бажання перебороти душевну кризу, спричинену несприятливими життєвими обставинами. С. Салінас де Марічаль назвав цей твір «найбільш вдалою іспанською книгою про внутрішню боротьбу сучасної

людини, яка страждає від суперечностей, що деформують людську особистість у XX столітті».

В збірках 30-х років «Гасла» (1933), «Наше насущне слово» (1936), «Поет на вулиці» (1936), «Столиця слави» (1936) та ін. домінують героїко-патріотичні мотиви, якими Альберті відкликається на події громадянської війни.

Політична, громадянська тематика, поєднана з почуттями ностальгії, спогадами про батьківщину, а також з темою мистецтва, характеризує й післявоєнну дірику Альберті: віршові збірки та цикли «Між гвоздикою і шпагою (1939–1946), «Строфи Хуана Панадеро» (1949), «Поеми з Пунта дель Есте» (1945–1956), «Балади і пісні річки Парана» (1953–1954), «Весна народів» (1955–1957), «Вірші про кохання» (1967) та ін.

Перший драматичний твір Альберті «Спустошена людина» (1930) в дусі алегоричного бароко автор змальовував гірку долю Людини, яку зваблюють різноманітні почуття – Слух, Зір, Смак, Нюх, Дотик, а також красуня Спокуса. Вони розпалюють в Людині її низькі інстинкти і провокують її на вбивство Дружини, після чого Людина перетворюється на безлюдну, спустошену істоту. В наступній драмі «Фермін Галан» (1931) в яскравому експресіоністському стилі інтерпретовано збройний виступ військових-бюреспубліканців в 1930 р. на чолі з Ферміном Галаном і Гарсія Ернандесом проти монархії.

З початком громадянської війни Альберті пише короткі драматичні скетчі агітаційного змісту: «Сценічний романс», «Рятівник Іспанії», «Радіо Севільї», а також збірку фарсів «Торгівля» (1934). В перші роки після падіння республіки Альберті уникає злободенної сучасної тематики і створює кілька п'єс, у яких в притчевому дусі змальовує владу природи над людиною: «Квітухий клевер» (1940), «Страховисько» (1944), «Гальярда» (1944). Одна з кращих післявоєнних п'єс Альберті «Ніч війни в музеї Прадо» (1956), у якій драматург повертається до громадянської тематики і змальовує сплетений з елементів реальності і фантастики епізод врятування бійцями-республіканцями живописних шедеврів мадрідського музею. Крім власне бійців, у рятувальній операції беруть участь і персонажі великих живописців Гойї, Тіціана, Веласкеса, які сходять з полотен.

У 1959 р. Альберті написав книгу спогадів «Загублений гай». У 1983 р. за літературні заслуги був удостоєний премії Сервантеса. 1995 року йому було присвоєно звання почесного доктора університету Валенсії. Помер Альберті 27 жовтня 1999 р. у приміському містечку Кадіс на 96 році життя.

Окремі вірші Альберті переклали М. Рильський, Л. Дмитерко, І. Вирган, В. Харитонов, О. Буценко, С. Борщевський.

Запитання і завдання

Охарактеризуйте творчий шлях Р. Альберті.

Визначте головні світоглядні риси творчості Р. Альберті.

Як на формуванні творчої особистості поета позначився сюррелізм?

Визначте тематику та своєрідність образу ліричного героя віршової збірки Р. Альберті «Моряк на суходолі».

Що спільного в ліриці та драматургії Р. Альберті?

Література

Назарець В. Альберті Рафаель. *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник*. У 2-х т. Т.1. Тернопіль, «Навчальна книга–Богдан», 2005. С. 29–31.

Українська радянська енциклопедія : у 12-ти т. / гол. ред. М.П. Бажан; редкол.: О.К. Антонов та ін. 2-ге вид. Київ : Головна редакція УРЕ, 1974–1985.

Вісенте Алейксандре

Назарець В.М. (Рівне)



Алейксандре Вісенте (1898–1984), іспанський поет, представник так званого «покоління 1927 року», лауреат Нобелівської премії 1977 р. «Це був поет величезної інтелектуальної сили, духовної глибини і мужності. Він занурювався в найпотемніші глибини душі, звідки черпав, на радість усім нам, справжнє життя» (Льюїс Хайд).

Народився Алейксандре 26 квітня 1898 р. у Севільї в родині інженера-будівника андалузької залізниці. Після закінчення початкової школи і переїзду родини в 1909 р. у Мадрид, вчився в колегії, а з 1914 р. – у Мадридському

університеті, де здобув спеціальності юриста й економіста. З 1919 р. працював асистент-професором у Мадридській школі торгівельного підприємництва, а з 1921 р. – в управлінні андалузької залізниці, де навіть написав кілька праць з економічних питань, пов'язаних з управлінням залізницями. З 1925 р., після важкого захворювання (туберкульоз нирок), змушений був залишити роботу, після чого присвятив подальше своє життя винятково літературній праці, до якої звернувся ще на початку 20-х років. Оселившись у невеличкому будиночку в передмісті Мадрида, Алейксандре прожив там майже безвиїздно до самої смерті, яка сталася 14 грудня 1984 р.

У першій поетичній збірці Алейксандре – «Світ навколо»(1928) наявні інтимні мотиви, а також переживання, пов'язані зі страхом смерті, спричиненим хворобою, що з нею в цей час боровся письменник. Художній світогляд поета відзначає пантеїстичне сприйняття світу, поєднане з цікавістю до праць З. Фрейда, за допомогою яких Алейксандре намагався тлумачити пережиті ним під час хвороби патологічні видіння. Розчарований навколишньою дійністю ліричний герой збірки звертається до природи. Людина, яка випала зі світу природи, або протиставила їй себе, на думку поета, позбавлена сенсу життя. Мета справжньої поезії полягає у спогляданні природи. Через природу людина розкриває власну духовну сутність. Відвертість та щирість стосунків людини та природи поет інтерпретує і крізь призму своїх фрейдистських захоплень, що інколи спонукає дослідників визначати художню філософію збірки як «еротичний пантеїзм».

У 1927 р., коли в Іспанії широко відзначалася трьохсотлітня річниця з дня смерті видатного поета Л. де Гонгори-і-Арготе і коли група іспанських поетів-сюрреалістів проголосила себе його послідовниками, Алейксандре разом з ними увійшов до складу «покоління 1927 року». У цей час поет переживав захоплення сюрреалізмом, інтерпретованим у дусі «еротичного пантеїзму»: поетичні збірки «Шпаги, немов губи» (1932), «Пристрасті землі» (1935). У першій з них представлена низка еротичних символів, відтворених різними природними явищами та об'єктами матеріального світу. Збірку «Пристрасті землі» сам Алейксандре охарактеризував так: «Тут прихована вся моя пізніша поезія». Під впливом теорії підсвідомого

З. Фрейда поет заглиблюється у власну підсвідомість, у якій реальне життя перетворюється на суцільний хаос. За збірку еротичних віршів «Руйнування чи кохання» (1935) Алейксандре був удостоєний Національної премії з літератури. Головна ідея збірки полягає в ототожненні кохання з таємничим дітищем космосу. Зворотній бік кохання – це смерть, оскільки воно неминуче призводить до загибелі. Пантеїстичне звернення до природи обертається в збірці песимістичним висновком про згубний вплив природи на людину.

На події громадянської війни у Іспанії Алейксандре відгукнувся написаними в манері народних романсів віршами «Безіменний ополченець» та «Розстріляв», які стали фронтовими листівками. На смерть Лорки поет написав елегію «Поховання». Під час громадянської війни вірші Алейксандре були заборонені франкістами. Збірка «Тіні раю» (1944) – поетична утопія про царство щастя і краси, побачене людиною, яка стоїть на порозі смерті, – була позначена настроями поглибленого песимізму, розчарування, екзистенційного смутку. У післявоєнний період поезія Алейксандре поступово позбулася екзистенційних настроїв світової самотності та відчуженості людини у ворожому їй світі:

...світ проминутий

не лише на устах живий – цілунок минає.

Але світ невгамовний вільний, так, і цілунком
він застається навіть по смерті своїй.

(«Видіння юних літ», пер. О. Мокровольського).

Алейксандре розробив мотиви оптимістичного звучання, пов'язані зі ствердженням вічних цінностей буття, теми дружби та духовної спільності, багатого та складного внутрішнього світу людської особистості: поетичні збірки, що стали вершинними досягненнями поета, – «Історія серця» (1954), «У царстві марноти» (1962), «Вірші про кінець» (1968), «Внутрішні діалоги» (1974). У поетичних збірках цього періоду Алейксандре розмірковує про сенс життя, про сумні перспективи старості та смерті. Поет немовби підводить підсумки власного життя і одночасно намагається збагнути загадку людського буття. «Про старість я писав з життєвої потреби висловити те, що відчував, перебуваючи на краю

кінцевої безодні, за якою – знищення ... Моя пісня вийшла трагічною. Старість – вічний антипод молодості, однак я, на противагу моєму віку, оспівав молодість як єдину в світі реальність», – говорив Алейксандре в одному з інтерв'ю. Значного розголосу в світі набула написана з глибокою задушевністю книга мемуарів «Зустрічі» (1958–1984), у якій Алейксандре представив портрети кращих майстрів свого покоління.

У 1977 р. Алейксандре був удостоєний Нобелівської премії «за видатну поетичну творчість, яка відображає місце людини в космосі і в сучасному суспільстві та, водночас, є свідченням відродження традицій іспанської поезії у період між світовими війнами». «Він ніколи не підкорявся режимові Франко, – сказав при врученні премії Карл Рагнар Гирово, представник Шведської академії, – він йшов своїм власним шляхом; його творчість витончена і крихка, але незламна, вона – невичерпне джерело духовного життя Іспанії». Через хворобу Алейксандре не зміг особисто бути присутнім на церемонії вручення премії і був представлений своїм другом Хусто Хорхе Падроном, молодим іспанським поетом і перекладачем його творів шведською мовою. Невдовзі після отримання Алейксандре Нобелівської премії король Іспанії Хуан Карлос нагородив його Великим хрестом ордена Карла III.

Українською мовою окремі вірші Алейксандре переклали М. Литвинець, О. Мокровольський та І. Качуровський.

Запитання і завдання

Які життєві обставини визначили особливості художнього світогляду Алейксандре? В чому вони себе виявили?

Схарактеризуйте еротичний пантеїзм збірки Алейксандре «Світ навколо».

Простежте розвиток філософії «еротичного пантеїзму» в ліриці Алейксандре 30-х років.

Яких змін художній світогляд Алейксандре зазнав у його пізній ліриці?

Література

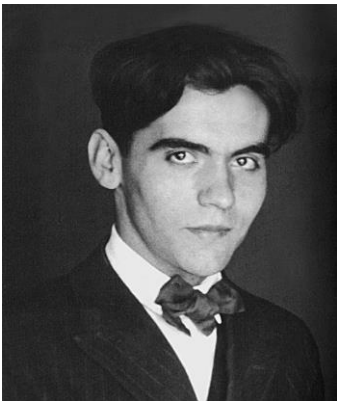
Лауреаты Нобелевской премии. Энциклопедия: В 2 т. Москва: Прогресс, 1992. Т.2: М–Я. 861 с.

Лауреати Нобелівської премії. 1901 – 2001: енциклопедичний довідник / уклад. С. О. Довгий [та ін.]. Ювілейне вид. Київ: ДІА, 2001. 768 с.

Назарець В. Алейксандре-і-Мерло Вісенте. Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. У 2-х т. Т.1. Тернопіль, «Навчальна книга–Богдан», 2005. С. 25–26.

Штейн А. История испанской литературы. Москва: Едиториал УРСС, 2001. 608 с.

Федеріко Гарсія Лорка *Назарець В.М. (Рівне)*



Лорка Гарсія Федеріко (1898–1936), визначний іспанський поет і драматург. Поетичну творчість Лорки співвідносять зі «срібним віком» іспанської поезії, а його самого називають «андалузьким соловейком». Лорка, за словами І. Драча, «сягнув величезних поетичних вершин, поєднавши міфологічний досвід давніх народів з власною творчою геніальністю і чутливістю по-дитячому відкритої і щирої душі. Він відчув і прожив весь трагізм буття Всесвіту, нації і окремої людини і доніс його до нас у своїх віршах». «Я хочу бути поетом від голови до ніг, народженим поезією і загиблим від поезії. – Писав Лорка. – Я щиросерде дивуюсь, коли стверджують, що образи, якими наповнені мої твори, – плід моєї творчої фантазії, поетичної сміливості. Ні, всі вони до найменших деталей є точними і здаються незвичайними лише тому, що не таке вже й звичне у нашому житті нехитре вміння бачити і слухати». Поет вважав «своїм завданням на цьому повному несправедливостей і злиднів світі» – щоденний заклик до протесту.

Основу поетичної свідомості Лорки визначає національний, зокрема андалузький колорит. І. Драч писав: «... коли у Лорки йдеться про Іспанію, вона для нього синонім Андалусії. Він зумів відтворити у своєму мистецтві душу іспанця з такою своєрідністю, з якою вже протягом століть не відтворював жодний інший іспанський письменник». Ідейною

основою філософії Лорки є пантеїзм. Для нього Бог і природа – це єдиний світ, і всі елементи всесвіту: зірки, світло, тінь, тварини, рослини – начебто складаються з однієї речовини й тому не лише порівнюються одне з одним, а й перетікають одне в одне, постійно містяться одне в іншому.

Народився Лорка 5 червня 1898 р. в селі Фуенте Вакерос біля Гранади, в сім'ї заможного арендатора. В 1902 р. його сім'я переїздить у сусіднє село Аскероса (нині Вальдеррубіо), де Федеріко поступає в приватну школу. З дитинства він захоплювався поезією, живописом та музикою, особливо любив народні пісні. В 1909–1913 рр. Лорка вчиться у школі Святого Серця Ісусова, водночас займається музикою, а в 1914 поступає на факультет літератури і філософії та факультет права Гранадського університету. В цей же час він починає писати вірші. В 1919 р. переїздить до Мадрида, оселяється у Студентській резиденції (Вільному університеті), де живе до 1929 р. Тут він потрапляє в коло поетичної богеми і знайомиться з різними напрямками модерністського мистецтва, зокрема приятелює з сюрреалістами – художником С. Далі та кінорежисером Л. Буньюелем.

У 1923 р. Лорка склав іспит на ступінь ліценціата права у Гранадському університеті. В 1929–1930 рр. він відвідує Париж, Лондон, США, Кубу. В 1933 р. відвідує Південну Америку, де, перебуваючи в Аргентині, Уругваї, Мексиці, керує постановкою власних драматичних творів. У 1936 р. бере участь у роботі Мадридської Спільки антифашистської інтелігенції. У липні того ж року переїздить з Мадрида в Гранаду. В 30-х роках Лорка, за свідченням його знайомої, письменниці М.-Т. Леон, «імпонував ідеям соціалізму, або, як він сам казав, народу». Лорка публічно засвідчував свої демократичні ідеали, підписував численні маніфести письменників, адресовані загрози фашизму, вступив до «Альянсу антифашистської інтелігенції» та «Спільку друзів СРСР».

Свої перші вірші Лорка написав в 1915 р. У 1921 р. була надрукована його перша збірка – «Книга віршів», а у 1927 році вийшла друком книга «Пісні».

Про першу свою поетичну книгу сам Лорка писав: «При всіх її недоліках, при безумовній її обмеженості книжка ця поряд із багатьма іншими позитивними якостями, які я в ній

вбачаю, має ще й ту властивість, що завжди буде нагадувати мені про моє запальне дитинство, коли я бігав босоніж луками, в оточеній горами долині». В збірці домінують іспанські фольклорні мотиви, строфи та прийоми народної поетичної техніки.

Всесвітню славу Лорці приніс поетичний цикл «Циганський романсеро» (1928) («Циганський баладник» або «Циганські балади») – збірник романсів, які прославляли вільнолюбивих циган, що складали значну частину рідної поету Гранади. Стосовно творів, що увійшли до цієї збірки, сам Лорка писав у листі до Х. Гільєна: «Зараз багато працюю. Закінчую «Циганські балади». Нові теми і старі невідступні почуття. Цивільна гвардія роз'їжджає взад і вперед по всій Андалузії. Хотів би прочитати тобі любовний романс про невірну дружину або ж «Пресьосу і вітер». «Пресьоса і вітер» – то циганський романс, що є міфом, створеним мною. В цьому розділі баладника я намагаюсь поєднати циганську міфологію з відвертою буденністю плинного часу. Виходить щось дивовижне, та, сподіваюсь, і по-новому прекрасне. Я прагну добитися того, щоб образи, якими я зобов'язаний своїм героям, були зрозумілі для них, були видінням того світу, де вони живуть, хочу зробити романс злагодженим і, ніби камінь, міцним. ...Залишиться книга романсів, і можна буде сказати, що це книга про Андалузію. Це вже так! Андалузія не повертається спиною до мене...». У 1936 році, незадовго перед загибеллю, поет ще раз так охарактеризував свою найулюбленішу збірку: «Книжка та – це властиво один вірш про Андалузію, я назвав його циганським, бо то найбільш витончене визначення андалузського... Героєм тієї книжки є одним єдина постать – біль...». За словами І. Драча, «Циганський баладник» міг би називатися «Місячним баладником» або «Нічним баладником». Все в нетривких, примарних чарах місяця – буденність закутується в романтичне покривало нічного сонця (в нашому фольклорі таке прекрасне визначення, як «козацьке сонце»). Головна дійова особа – Гранада і місяць».

«Циганський романсеро» – це найкраща книга поета. Лорка відроджує старовинний іспанський жанр романсу з його сполученням ліричного і оповідного начал, гострим сюжетом і драматичними подіями. Він використовує фольклорні образи,

символи, повтори, фрагментарну композицію, творить власний міф. Але «Циганський романсеро» водночас є і сучасним твором, у ньому йдеться про теперішнє, а цивілізація, на відміну від традиційного міфу, несе хаос. Автор «Циганського романсеро» створює художній міф – про вільне місто-світ, населене людьми особливої породи, що підкоряється лише заклику космічних стихій. Циганському світу в «Романсеро» протистоїть сучасна цивілізація з її нелюдяними законами і життєвою прозою. Пряме зіткнення двох світів, що завершується загибеллю «циганського міста», стало темою знаменитого «Романсу про іспанську жандармерію».

Головними мотивами збірки є любов і розлучення, ворожнеча і смерть. Людина зливається тут із світом природи, а приватна подія співвідноситься із світоустроєм. Фольклорні елементи у поезії Лорки поєднуються із сюрреалістичними (цьому, зокрема, сприяла дружба поета з Сальвадором Далі).

Серед інших визначних поетичних творів Лорки – «Поема про канте хондо» (1922), цикл віршів «Андалузькі віньєтки» (1927), книга віршів «Поет у Нью-Йорку» (1929), «Ода Волту Вітмену» (1933), поема «Плач за Ігнасієм Санчесом Мехнасом» (1935), поетична збірка «Диван Тамаріт» (1935).

У липні 1922 р. у Гранаді проходив фестиваль канте хондо, організований Лоркою спільно з композитором М. де Фальєю, під впливом якого й була створена «Поема про канте хондо». У своїй вступній лекції Лорка стверджував, що канте хондо це «найстаріший спів у всій Європі», який об'єднує в собі іспанський дух і циганські мотиви». «Канте хондо» означає «глибинний наспів». За характеристикою Л. Андрєєва, канте хондо, «це один з найцікавіших різновидів андалузького фольклору, який виник внаслідок складної взаємодії старовинного мистецтва корінних народів півдня Піренейського півострова з мистецтвом Сходу – арабів і циган – й сягає глибокої старовини. Про це давнє походження канте хондо свідчить, зокрема, синкретизм жанру: органічне злиття в ньому музики, співу і поезії. Музика і співоче виконання канте хондо зазвичай мають характер імпровізації відомих мотивів, і гітарист («токаор») і співак («кантаор») шановані слухачами саме завдяки оригінальності імпровізацій. Тексти ж цих творів, так звані сигирія, солеа, петенери і близькі до них, але

виконувані лише під час релігійних процесій Саета, є більш-менш сталими, відшліфованими і переходять усно від одного покоління «кантаор» до наступних». Відзначаючи «глибину і інтимність» переживання, притаманне для канте хондо, Лорка підкреслює, що один з основних «персонажів» цього твору – Смуток, знаходить плоть і людську подобу, яка виступає в образі «жінки-смуглянки, що полює за птахами, зітканими з вітру». Канте хондо не знає напівтонів, це мистецтво патетичне, але гранично щире: «Андалузець або відсилає свій крик до небес, або цілує червону пилуку своїх доріг». Величезну роль у канте хондо відіграє природа. Природа, але не пейзаж, оскільки сюжет пісень завжди розгортається посеред глибокої і суцільної ночі, і лише морок і зірки є свідками трагедій, що відбувається навколо. «Всі вірші канте хондо, – зауважує Лорка, – сповнені чудового пантеїзму, вони запитують повітря, землю, море, місяць, фіалку, або птицю. Всі зовнішні сили знаходять свій вигляд і перевтілюються настільки, що починають грати найактивнішу роль у ліричній дії». Серед «персонажів» канте хондо Лорка особливо відзначає «вітер» та «плач і ридання». Провідна тема твору – життя під загрозою насильницької смерті, протистояння особистості та світу безодні міфічних стихій, безвихідність. Події основної частини поеми розгортаються вночі, увечері або вдосвіта. Місце дії – рівнина під низьким нічним небом, суха земля «бездонних ночей», магічний простір між трьома зачарованими містами – Гранадою, Кордовою і Севільєю. Кожному з них відведена своя роль: Севілья ранить, Кордова ховає, розлучена з морем Гранада б'є у дзвінкі дзвони.

Емоційний стан Лорки кінця 20-х років найбільш виразно відтворено у поетичній збірці «Поет у Нью-Йорку». Збірка, що вбирає до себе десять поетичних циклів, стала поетичним відгуком Лорки на його перебування в Америці і відтворенням панорами сучасного урбанізованого життя. У збірці особливо відчутний вплив сюрреалізму. Окремі деталі урбаністичної цивілізації Лорка відтворює в їхній алогічній, суб'єктивній та хаотичній формі. Головна ідея твору постає у формі протиставлення бездуховної механізованої міської цивілізації, зокрема, Нью-Йорку з його бурхливим та шаленим, «механізованим», «геометричним» життєвим ритмом та

природного, органічного для людського єства життя. «Якась нелюдська архітектура і шалений ритм життя, геометрія і відчуття невлаштованості. Незважаючи на пришвидшений темп життя, радості там, проте, не знайдеш. І людина, і машина – лише раби часу...», – так пізніше сформулював Лорка свої перші враження від Нью-Йорка.

З початку 20-х років Лорка дебютував і як драматург. За оцінкою А. Штейна, попри безсумнівність художніх досягнень поезії Лорки, його драматургічний спадок є більш довершеним та досконалим. А. Штейн так оцінює внесок Лорки в розвиток іспанського театру XX ст.: «Драматургія Лорки є чи не єдиною в іспанській літературі XX ст. спробою відтворити традиції іспанського класичного театру, створити народний театр. /.../ У дусі класичної іспанської драматургії і, насамперед, Лопе де Веги, головним персонажем своїх п'єс Лорка обирає образ жінки з народу. Драматургія Лорки – це поетична драматургія. Поетична не лише тому, що в його п'єси вмонтовані пісні, а нерідко й мова персонажів відтворена віршем. Поетична вона тому, що у всіх його п'єсах відчувається подих поезії. Почавши з наслідування Метерлінка та Ростана, Лорка досить швидко розробив власну оригінальну манеру. Його п'єси різноманітні за тематикою та жанровими ознаками. Загалом їх можна поділити на три основні групи: 1) п'єси в романтичному дусі, більшою або меншою мірою пов'язані з романтизмом («Маріана Пінеда», «Донья Росіта»), 2) фарси, у яких домінує бурлеск, театральні примхи та дивацтва («Чарівна чоботарка», «Кохання дона Перлімпліна»), 3) драми народного життя із трагічним фіналом («Криваве весілля», «Йерма», «Дім Бернарди Альби»)).».

Сюжет першої п'єси-казки Лорки «Чаклунство метелика» (1920) реалізовано у формі взаємовідносин світу тварин – тарганів, гусені, метеликів, які алегорично відображають стосунки людського суспільства. Конфлікт драми побудований на зіткненні високої поетичної мрії з банальностями життя. Наступна драма Лорки «Маріана Пінеда» (1927) присвячена життю і героїчній смерті відомої іспанської революціонерки, чиє ім'я стало символом боротьби за волю. В 1928 році Лорка пише три невеличкі п'єси, в яких спирається на ідеї та

принципи сюрреалізму: «Прогулянка Бестера Кітона», «Дівиця, моряк і студент» і «Химера».

У 1930-ті роки Лорка створює і очолює пересувний університетський театр «Ла Баррака», пише «жорстокий фарс» «Чарівна чоботарка» (1930), п'єси «Коли мине п'ять років» (1931), «Кохання дона Перлімпліна» (1933), «Балаганчик дона Крістобаля» (1935), «Дім Бернарди Альби» (1936), «Публіка» (1936).

Вершиною його драматургії є так звані «андалузькі трагедії»: «Криваве весілля» (1933), «Йерма» (1934), «Донья Росіта» (1935). Перша з них – найвідоміша п'єса Лорки – написана на фольклорні мотиви про ревності й родову помсту, насичена романсами і прикметними для іспанського фольклору трагічними колисковими. Фабульну основу твору склав матеріал, запозичений Лоркою з кримінальних газетних хронік, одна з яких розповідала про викрадення в андалузькій глибинці нареченої її колишнім коханцем, переслідування нареченим втікачів і, зрештою, загибель обох чоловіків у смертельному поєдинку. Фактичну основу драми Лорка насичує яскравою міфологічною символікою. Весільний ритуал він міфологічно інтерпретує як вічну боротьбу життя та смерті, Сонця та Місяця, чоловічого та жіночого первнів буття. Через це у тому, що сталося, автор не шукає винних, жертв та злочинців. За словами Дж. Стайна, «Криваве весілля» нагадує поетичну фантазію, і лише в третьому акті абстрактні персоніфікації обережно долучаються до персонажів із плоті та крові. Троє приречених лісорубів зустрічають у лісі Місяць, який з'являється в образі молодого лісоруба в блакитному саяві. Смерть персоніфікована як Стара Жінка, жебрачка в чорній накидці:

«Чути дві скрипки. Раптово лунають два пронизливі крики і музика скрипок обривається. На другий крик виходить Стара Жінка і стає спиною до глядачів. Вона розкриває свою накидку і стоїть у центрі сцени як велетенська птаха з велетенськими крилами».

Жебрачка підводить Нареченого до його суперника і до його долі, в той час дві дівчини в темно-синіх накидках прядуть червону шерстяну пряжу, що символізує кров, смерть та печаль. За допомогою таких сценічних засобів сама природа

перетворюється на персонаж не менш імперсональний, ніж головні герої, які виписані як Матір, Наречений, Наречена та ін.»

Трагедія «Йерма» вражає трагізмом повсякдення, жорстокими конфліктами в селянському середовищі. Назва твору означає «безплідна» і, водночас, є ім'ям головної героїні, дружини неспроможного чоловіка. Після п'яти років шлюбу в неї немає дитини, народити яку вона так прагне. Її приваблює молодий пастух Віктор. Відтанцювавши танок плодючості, хореографію якого придумала сама, вона душить свого чоловіка. Увага автора спрямована на дослідження свідомості Йерми, її психологію, бажання стати матір'ю та крах цих сподівань. Попри зовні реалістичне тло, трагічна поема (як сам Лорка визначив жанр цього твору) забарвлена міфологічною символікою і композиційно побудована у формі ланцюжка символічних сцен, послідовність яких Дж. Стайн коментує так: «П'єса розпочинається з пантоміми. Йермі сниться сон про молодого Пастуха, який приносить їй дитя, вбране в білу одягу, що надає п'єсі релігійного забарвлення від самого початку. Коли Пастух відходить, сцену заливає яскраве вранішнє світло. Хор сільських прачок над гірським потоком оспівує материнський інстинкт Йерми. Вона танцює біля святилища високо в горах у сутінках надвечір'я. Сцену доповнюють постаті жінок зі свічками та дівчата, які перебігають сценою з гірляндами в руках. Під крещендо дзвіночків виходять дві постаті, що репрезентують мужське та жіноче начало, несучи великі маски «надмірної краси та з відчуттям чистої землі». Такий апогей цієї простої п'єси, яка містить на диво потужне поетичне ствердження повноти життя та природного покликання жінки».

Написану під впливом легенди про троянду, яка змінює колір і відцвітає протягом одного дня, «Донью Росіту» сам Лорка назвав «драмою про іспанське міщанство, про іспанське ханжество, про жадобу життя і насолоду, що криються в самих глибинах жіночого єства і які жінка змушена придушувати» Це сумна драма про три етапи з життя доньї Росіти. П'єса розповідає про нездійснені мрії, про порожнечу життя, про зраду нареченого. Три частини п'єси символічно відображають три етапи життя Росіти. Спочатку вона молода і життєрадісна.

Вона чекає на повернення нареченого, який поїхав до Мексики. У другому акті п'єси, події якого відбуваються через п'ятнадцять років, Росіта дещо змарніла, втім все ще сповнена радісних сподівань на повернення коханого. Третій акт п'єси перегортає ще десять років життя Росіти. Її колишній наречений давно одружився в Мексиці на багатій. Життя Росіти змарноване. Воно схоже на троянду, яка відцвіла, не встигнувши розквітнути у своїй повній красі.

Пояснюючи сенс книги «Циганський романсеро», Лорка писав: «Гранада навчила мене бути з тими, кого переслідують: з циганами, неграми, євреями, маврами». Пізніше він уточнював: «На цій землі я завжди буду з тими, у кого нічого немає... навіть спокою жебрацтва. Я завжди буду на боці тих, хто нічого не має і кому відмовляють навіть в спокої небуття... Нині у світі борються вже не людські сили, а вселенські. Ця боротьба ставить мене перед вибором: ось тут – твої страждання і твої жертви, а ось – справедливість для всіх. І яким би не був тривожним; перехід до майбутнього, яке вже передчувається і яке ще не відоме, я кладу свій кулак з усією силою на цю останню чашу терезів». Ці слова Лорки, які були сказані ним в інтерв'ю газеті «Ель Соль» незадовго перед загибеллю, виявились пророчими. Поет став жертвою іспанських фалангістів: 19 серпня 1936 року, через місяць після фашистського заколоту, Федеріко Гарсія Лорка був розстріляний неподалік від Гранади. Герберт Уеллс, президент Пен-Клубу, звернувся до військових властей Гранади із запитом про долю поета. Але гранадський губернатор на його запит відповів лаконічно: «Його місцеперебування невідоме...». Передчуваючи власну загибель, поет написав:

Коли я помру,
покладіть мене й мою гітару в піскову труну.
Коли я помру,
поховайте мене в руті-м'яті в миртовім гаю.
Коли я помру,
прапорцем на дах мене поставте – хай помайорю.
Коли я помру...
(переклад М. Лукаша)

Близько сорока років після загибелі Лорки його творчість перебувала в Іспанії під заборонаю. Лише після смерті

диктатора Франко відбулося відкрите визнання поета на його батьківщині.

Українською мовою твори Лорки перекладали Л. Первомайський, Д. Павличко, І. Драч, М. Ільницький, Ю. Покальчук, В. Харитонов, В. Колодій, П. Марусик, Л. Олевський, М. Москаленко, О. Пахльовська, М. Лукаш та інші.

Запитання і завдання

Визначте риси, які складають національний колорит поезії Лорки.

Як у поезії та драматургії Лорки виявила себе філософія пантеїзму?

Охарактеризуйте провідні мотиви збірки «Циганський романсеро».

В чому полягає новаторське значення «Поеми про канте хондо»?

В яких творах Лорки знайшли відображення урбаністичні мотиви? Прокоментуйте ставлення поета до урбаністичної цивілізації.

Простежте етапи драматургічної творчості Лорки.

Охарактеризуйте символіко-міфологічну основу «андалузських трагедій» Лорки.

Література

Лорка Г.Ф. Думки про мистецтво. Київ: Мистецтво, 1975, 192 с.

Лорка Г. Ф. Об искусстве. Москва: Искусство, 1971, 311 с.

Лорка Г. Ф. Самая печальная радость: Художественная публицистика. Москва: Прогресс, 1987.

Гарсія Лорка в споминах сучасників. Драч І. До таємниці Ф.Лорки. *Драч І. Меч духовний*. Київ: Радянський письменник, 1983. 347 с.

Драч І. Поезія Федеріко Гарсія Лорки. *Лорка Г.Ф. Лірика*. Київ: Дніпро, 1969. С. 5 – 19.

Зингерман Б. Очерки истории драмы XX в. Москва: Наука, 1979. 393 с.

Малиновская Н. Самая печальная радость. *Лорка Г.Ф. Избранные произведения*. Москва: Прогресс, 1986. Т. 1.

Малиновская Н. Дерево песен. Лорка Г.Ф. Романс обреченного. Москва, 1998.

Осват Л. Гарсія Лорка. Москва: Молодая гвардия, 1965. 432 с.

Пахльовська О. «...Любов, мужність і жертва». Лорка Г.Ф. *Криваве весілля*. Київ, 1989.

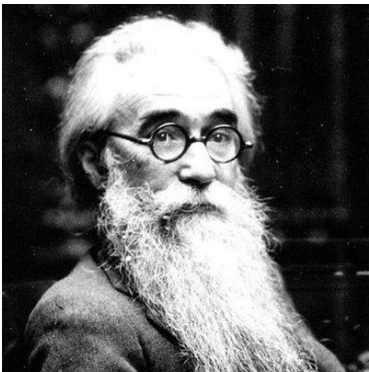
Пахльовська О. Муза іспанських руїн. *Всесвіт*. 1985. № 12.

Силюнас В. Федерико Гарсія Лорка. Драма поета. Москва: Наука, 1989. 328 с.

Тертерян И. Испытание историей: Очерки испанской литературы XX века. Москва: Наука, 1973. С. 365–419.

Рамон Марія дель Вальє-Інклан

Назарець В.М. (Рівне)



Вальє-Інклан Рамон дель

(справжнє ім'я Вальє і де ла Пенья, 1866–1936), визначний іспанський письменник, один з найбільш яскравих, оригінальних і навіть екстравагантних представників «покоління 98». «Стала легендарною навіть його зовнішність – екстравагантний капелюх, довга грива волосся, розкішна

борода і пенсне, прив'язане до лацкана піджака чорною стрічкою. Людина імпульсивна та запальна, нестримний сперечальник, він втратив руку у вуличній сутичці з одним літератором. Таким чином, він і став другим після Сервантеса «одноруким» письменником іспанської літератури» (А. Штейн). Екстравагантність притаманна й для творчості Вальє-Інклана, яка яскраво виявила себе в різноманітних експериментах в сфері мовленнєвої та образної поетики, схильності до фрагментаризації сюжету, до карикатурних персонажів та гротескних ситуацій. В іспанську літературу Вальє-Інклан увійшов як поет і драматург, але насамперед як талановитий прозаїк, творчість якого відображає модерністські пошуки «покоління 98». «Модерністська сутність моєї віри – шукати себе у собі, а не в інших», – писав Вальє-Інклан.

Вальє-Інклан народився в Пуебла-да-Караміньяль, поблизу міста Понтеведро (Галісія) в зубожілій дворянській родині. Дід Вальє-Інклана був ліберальним журналістом, а батько – письменником, палким прихильником галісійського

відродження. Навчався Вальє-Інклан в Понтеведрі, потім вивчав право в університеті Сантьяго де Компостела, паралельно займався малюванням у Школі мистецтв та ремесел. З 1890 р. Вальє-Інклан жив у Мадриді, а в 1892 р. здійснив поїздку у Мексику, де жили його родичі-комерсанти. Початковий світогляд Вальє-Інклана відрізнявся аполітичністю, але з 1924 р. Вальє-Інклан декларує свою опозицію диктаторському режиму Прімо де Рівери, через що в 1929 р. був ненадовго запроторений до мадридської в'язниці. Надалі Вальє-Інклан поділяв ідеї та погляди Радикальної республіканської партії. В 1932 р. республіканський уряд призначив Вальє-Інклана директором музею в Аранхуесі та відповідальним за зберігання національного художнього спадку.

Власні художні погляди письменник виклав у оформленій як передмова до одного із своїх видань своїх художніх творів праці «Короткі зауваження про мою естетику, якою вона була, коли я писав цю книжку». Наголошуючи на прагненні «боротися за іспанський модернізм», Вальє-Інклан визначив дві головні ознаки модерністської літератури. Перша – «готовність домагатися індивідуального стилю», друга – використання синестезії, тобто комплексного впливу на різні органи людського відчуття. Власний художній стиль Вальє-Інклан розглядав крізь призму розробленої ним теорії «трьох художніх проекцій». У відповідності до неї дійсність письменник може відображати стоячи «навколішки», «в повний зріст» або ж «зависаючи у повітрі». Найбільш оптимальною й творчо продуктивною, на думку Вальє-Інклана, є остання проекція, яка уможливорює максимальну об'єктивність та панорамну всеохопність художнього бачення дійсності. Ця творча манера, за словами письменника, була притаманна Кеведо, Сервантесу і йому самому.

Літературознавці поділяють творчість Вальє-Інклана на три періоди. Перший (1895–1905 рр.) проходить під знаком модернізму, другий (1906–1919 рр.) – неоромантичного історизму, третій (починаючи з 1920 р.) – художнього синкретизму, який поєднує попередні творчі здобутки письменника.

Серед творів Вальє-Інклана першого періоду творчості

прийнято виділяти два тематичні цикли – «модерністський» і «галісійський». До «модерністського» циклу належить збірка новел «Двір кохання» (1903), а також чотири повісті – «Весняна соната», «Літня соната», «Осіння соната», «Зимова соната», об'єднані в книгу «Спогади маркіза де Брадоміна» (1901 – 1905). У побудованій на музичних асоціаціях, співвіднесеннях з порами року, книзі йдеться про любовні пригоди, що їх на схилі років пригадує новітній Дон Жуан, маркіз де Брадомін. Моральна позиція головного героя твору є цілковито аморальною. Він не притримується догматів католицької церкви, в житті його цікавить лише насолода, яку він отримує навіть ціною страждання інших людей. Його коханки – напівмонашки, напівповії.

«Галісійський» цикл, в якому письменник і звернувся до історії та звичаїв рідного краю, включає збірку оповідань «Затінений сад» (1903) та повість «Колір святості» (1904). Перший з цих творів є літературною обробкою народних легенд. В «Кольорі святості» письменник протиставляє католицизму офіційної церкви так званий «народний католицизм», який письменник співвідносить з язичницьким пантеїзмом, ідеалізує й вважає «національним скарбом». Фабульною основою повісті стала розповідь про трагічну історію звичайної селянської дівчини Агеди. На одну ніч вона стала коханкою невідомого паломника, якого наївно сприйняла як Христа, що повернувся на землю. Запідозривши паломника у відьмацтві, внаслідок якого загинули вівці, мешканці села вбивають його, а над дівчиною, яка від горя втрачає розум, проводять обряд вигнання диявола.

У цей самий і період Вальє-Інклан став відомий і як драматург п'єсою «Маркіз де Брадомін» (1896), тематично зв'язаною з його «Сонатами».

Другий етап творчості (1906–1919) знаменний насамперед тим, що в цей час Вальє-Інклан створив свою відому історичну трилогію «Карлистська війна», що складається з романів «Хрестоносці справедливої справи» (1908), «Відблиски багаття» (1909), «Полювання з кречетами» (1909). Трилогія була присвячена так званій другій карлистській війні, яка точилася з 1873 по 1876 рр. між представниками законної монархічної влади і прибічниками брата покійного короля,

інфанта дон Карлоса. Останні виступали за реставрацію феодально-теократичних порядків в Іспанії, але були розгромлені.

Вальє-Інклан, який у трилогії співчуває карлистському руху, спрямованому на поновлення старої середньовічної монархії та панівної ролі церкви, значною мірою ідеалізує і міфологізує його, вбачаючи в його очищеній від політичних амбіцій суті ностальгію широких верств населення за колишньою історичною величчю Іспанії, яку вона давно втратила. Головними героями трилогії постають персонаж його попередніх творів маркіз де Брадомін, його син Хуан Мануель – представники офіційного карлізму, уподібнені автором героїчним учасникам хрестових походів середньовіччя, захисникам багатовікової культурної традиції Іспанії, а також командири двох партизанських загонів – Егоскуе та Санта Круз, що уособлюють так званий «народний карлізм».

У драматургії Вальє-Інклана цього періоду виділяється трилогія «Варварські комедії», куди увійшли п'єси «Орел на гербі» (1907), «Вовчий романс» (1908), «Срібне обличчя» (1922). Головний герой трилогії – старий й безпринципний сільський ідальго – дон Хуан Мануель Монтенегро, який через трагічний конфлікт з власними синами гине від руки одного із них. Патріархальний, ідеалізований образ дона Хуана Мануеля письменник інтерпретує як символічну антитезу матеріалізованому духу буржуазної епохи.

У цей же період Вальє-Інклан створив віршовані символістські музичні п'єси «Квітнева казка» (1909) і «Маркіза Розалінда» (1912).

У третій період творчості Вальє-Інклана, який розпочинається з 1920-х років, письменник все більше розчаровується в іспанській соціально-політичній дійсності, в моральних законах буржуазного суспільства (особливо гнітюче враження на нього справили події Першої світової війни, на якій він побував як кореспондент однієї з газет, збройні сутички на вулицях Мадрида в 1917–1919 рр, нова поїздка у 1921 р. у Мексику, пройняту революційними настроями).

Головне місце в творчості Вальє-Інклана 20-х рр. зайняв створений ним оригінальний драматургічний жанр «есперпенто» (букв. – «опудало», «страховисько»). Близький

до сатиричного трагіфарсу, цей жанр був покликаний у формі загостреного гротеску («відображення у кривому дзеркалі», за висловом самого письменника) змальовувати алогізм і абсурдність іспанського соціально-політичного буття. Реплікою одного із своїх персонажів Вальє-Інклан так формулює концепцію есперпентизму: «Моя сучасна естетика полягає у тому, щоб з допомогою геометрії викривленого дзеркала трансформувати класичні норми»; «класичні персонажі, що відбиваються у цьому викривленому дзеркалі, набувають рис есперпенто»; «трагічний сенс іспанського життя стає зрозумілим лише внаслідок подібного систематичного естетичного викривлення».

У першому есперпенто «Світочі богеми» (1920) письменник змалював трагічну долю сліпого поета-декадента Макса Естрелї, який не може прогодувати свою сім'ю, потрапляє в лещата поліцейсько-бюрократичного апарату і, зрештою, гине, через що змушені вдатися до самогубства і його дружина, і донька. Образ головного героя біографічно співвіднесений з постатями визначних поетів-модерністів Рубена Даріо і, особливо, Алехандро Сави, який, подібно до Макса Естрелї, осліпнувши, помер у страшних злигоднях. Водночас, в «Світочах богеми» відображена не лише жебрацька доля поета, але й доля усієї країни та тих історичних потрясінь, вир яких спіткав її на початку XX ст. Іспанія прирікає поета на смерть, поет в передсмертній лихоманці із загостреною чутливістю осягає страшну хворобу країни, сум'яття її суспільного життя, охопленого політичним анархізмом.

Серед інших визначних есперпенто Вальєна-Інклана цього періоду – п'єси «Фарс про вольності суто іспанської королеви» (1920), «Паперова троянда» (1924), «Святотатство» (1927), цикл «Вертеп Жадібності, Хіті та Смерті» (1928), до якого увійшли п'єси «Голова Хрестителя» та «Змова на крові» і цикл з трьох п'єс «Вівторок карнавалу» (1930): «Роги дона Придурні», «Парадна трійка покійника» і «Донька капітана».

У прозі Вальє-Інклан знову звернувся до історичної тематики і задумав серію з 9-ти томів, присвячену Іспанії другої половини XIX ст. Проте він встиг написати лише два романи «Двір чудес» (1927) та «Нехай живе мій господар!» (1928), які тематично об'єднав з «карлистською» історичною трилогією

під єдиною назвою «Арена Іберійського циклу». В обох романах традиційний історизм письменник поєднує з технікою есперпентизму.

В романі «Двір чудес» письменник звертається до свого улюбленого періоду іспанської історії – епохи карлистських війн. Символічною є вже назва твору – «дворах чудес» в Іспанії зазвичай називали товариства шахраїв та злочинців, які в романі уособлюють державний уряд та політичну владу країни. В романі багато персонажів – урядовців та політиків, але усі вони, попри формальну належність до консерваторських або прогресивних сил, демонструють власне політичне банкрутство, зумовлене виключно прагненням до наживи, якому підпорядковані усі їхні державотворницькі гасла. В романі «Нехай живе мій господар!» змальовані сатиричні картини Іспанії напередодні революції 1868 року.

Паралельно письменник створив і антидиктаторський роман-памфлет, близький до драматургічного есперпенто, – «Тиран Бандерас» (1926), де за маскою латиноамериканського диктатора Бандераса проглядається диктатура Прімо де Рівери і сучасної автору Іспанії. Дія роману розгортається у вигаданій латиноамериканській країні Санта Фе де Тьєрра Фірмі, в якій за допомогою терору і демагогії править жорстокий диктатор генерал Бандерас. У романі органічно переплітаються дві теми, які однаково хвилювали письменника в останні роки життя: тема соціальної несправедливості і тема революції. Автор наголошує на необхідності революційного виступу народу. В семи частинах книги зображені події, що мотивували початок повстання, охарактеризовані диктатор, його прихильники і противники.

У 1932 р. Вальє-Інклан представляв Іспанію як член ініціативного комітету Міжнародного антивоєнного конгресу, а в 1935 р. брав активну участь у Першому конгресі письменників на захист культури. Помер письменник у 1936 р.

Запитання і завдання

В чому полягав внесок Вальє-Інклана у розвиток іспанської модерністської літератури початку XX ст.?

На які періоди поділяється творчість письменника? В чому виявляє себе їхня своєрідність?

Розкрийте проблематику творів Вальє-Інклана першого періоду його творчості.

Простежте тему карлистського руху в творчості Вальє-Інклана.

Охарактеризуйте поетику жанру есперпенто у творчості Вальє-Інклана.

Література

Габинский Н. Рамон дель Валье Инклан. *Иностранная литература*. 1957. №7.

Назарець В. Вальє-Інклан Рамон Марія дель. Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. У 2-х т. Т.1. Тернопіль, «Навчальна книга–Богдан». С. 234–235.

Плавский З. Испанская литература XIX–XX веков. Москва: Высшая школа. 1982. 247 с.

Пумпянская С. «Забытый Валье-Инклан». *Современная художественная литература за рубежом*. 1990. №6.

Тертерян И. Испытание историей: Очерки испанской литературы XX века. Москва: Наука. 1973. С. 130–217.

Мігель Ернандес Назарець В.М. (Рівне)



Ернандес Мігель (1910–1942), іспанський поет і драматург, який віддав своє життя і свою творчість боротьбі проти фашизму.

Народився Ернандес 30 жовтня 1910 р. в селянській родині. Два роки вчився в місцевій єзуїтській школі, але в основному отримував знання самотужки, займаючись випасом кіз. З 15-ти років пробує писати вірші. З метою зробити літературну кар'єру в 1931 р. приїздить до Мадриду, але швидко, не знайшовши ніякої роботи, змушений був повернутись у своє село.

В 1933 р. світ побачила перша віршована збірка Ернандеса «Знавець місяця», послідовно орієнтована на ускладнену метафоричну поетику та образи мистецтва бароко. До збірки увійшло сорок два поетичних твори, написаних так званою «королівською октавою». Предметом зображення поезій збірки виступають повсякденні життєві явища, але, завдячуючи

вишуканим художнім метафорам барочної поетики, вони відтворені у вигляді своєрідного поетичного ребусу, занадто складного і не надто зрозумілого. Збірку майже ніхто не помітив, за виключенням Ф. Гарсії Лорки, який підтримав молодого поета і надіслав йому листа, в якому зауважував, що сила таланту та людської пристрасності автора збірки стала б набагато переконливішою, якби отримала яскраве політичне забарвлення.

В 1934 р. Ернандес знову їде до Мадрида. Цього разу йому вдалося влаштуватися на роботу в одне із столичних видавництв і стати членом гуртка поетів, що згуртувався навколо тодішнього консула Чилі в Мадриді Пабло Неруди.

В 1936 р. з'явилася друга поетична збірка Ернандеса «Незгасний промінь». Центральна тема збірки – тема кохання, навіяного поетові почуттями до Хосефіни Манрес, його майбутньої дружини. В художньому відношенні збірка означала переорієнтацію Ернандеса від бароко до більш сучасної і зрозумілої поезії. Іспанський поет Х.Р. Хіменес охарактеризував вірші збірки «Незгасний промінь» так: «Дикувата і груба краса його серця рве тісні рамки вірша, б'є через край, немов первісна, оголена природа. Ось вона, справжня поезія, і ось хто б міг завжди, завжди писати з такою майстерністю. Нехай не зникне в затхлій, тьмяній, релігійній атмосфері цей неповторний голос, цей молодий подих Іспанії!». «Поетичну утаємниченість» та «магічну силу поетичного впливу» віршів Хіменеса на читача відмічав й інший іспанський поет Р. Альберті.

З перших днів громадянської війни Ернандес рішуче встає на бік республіканців. В одному з газетних інтерв'ю того часу Ернандес так висловив свою ідейну позицію: «Ми, молоді письменники, поети, драматурги, артисти і художники Іспанської республіки знаємо своє місце в боротьбі проти фашизму. Воно – на трибуні мітингу поруч з політичним агітатором; воно – на лінії фронту, на підмостках пересувного театру; воно – в окопах, пліч-о-пліч з самовідданими бійцями народної армії... Там моє місце, там – місце кожного іспанця, який не на словах, а на ділі прагне бачити свою батьківщину і весь світ вільним від фашистів».

Ернандес вступає до комуністичної партії, записується добровольцем в 5-й полк і разом з іншими бійцями зі зброєю в руках захищає від франкістів Мадрид. Пізніше стає комісаром з питань культури в одній з частин республіканської армії. Співпрацює з фронтовою пресою, пише вірші, п'єси, публіцистичні статті. Враження від воєнних років Ернандес передав в третій своїй віршовій збірці «Вітер народу» (1937). Ідейну концепцію збірки Ернандес розкрив у передмові до неї: «Поети – вітри народу. Вони народжуються для того, щоб стати його частиною і звернути його погляд і його почуття до вершин сьогоденної краси; сьогодення краса – це пристрасті, життя, смерть, які усіх нас, мене й тебе єднають з народом. Народ кожного століття чекає на поетів зі слухом і душею». Вірші збірки стилізовані під форму народного романсу. Головний герой збірки – іспанський народ, в образі якого акцентовано дві основні риси – працьовитість і прагнення до свободи, яке завжди стає мотивом спротиву як зовнішнім, так і внутрішнім ворогам. Серед інших провідних тем збірки важливою є й тема двох Іспаній – Іспанії народу та Іспанії багатіїв. Конфлікт двох Іспаній поет описує з вірою в безапелляційну майбутню перемогу народної Іспанії. Запорукою цієї перемоги є жертви героїв-республіканців, які віддали своє життя в ім'я майбутньої, вільної та щасливої Іспанії.

Четверта поетична збірка Ернандеса «Людина на сторожі» не встигла побачити світ, оскільки типографія, в якій вона набиралася, була захоплена франкістами. Віршам цієї збірки притаманний більш глибокий й філософський погляд на сутність війни, її причини та обставини, на важкий побут та складні психологічні тавми, які вона завдає людині. Саме тому наскрізними образами збірки є «травмовані» персонажі – поранені, помираючі або бійці, свідомість яких фатально трансформована тягарем військових катаклізмів.

Після поразки в 1939 р. республіканець Ернандес намагався емігрувати за кордон, але був виданий франкістам португальською поліцією. Пабло Неруда ініціював звернення одного з французьких єпископів до Франко з проханням звільнити поета. Він був звільнений, але невдовзі знову заарештований франкістами. В кінці 1939 р. трибунал приговорив його до смертної кари, яку через шість місяців

замінили на тридцятилітнє ув'язнення. В березні 1942 р. Ернандес помер від туберкульозу в тюремному шпиталі. В одному з останніх листів до дружини Ернандес писав: «Вони хотіли би бачити мене зрадником. Але цього вони не домоглись і ніколи не зможуть домогтися. Мій син успадкує від свого батька не гроші, але честь». Вірші, які поет написав в ув'язненні, довгий час залишались невідомими для іспанського читача і лише пізніше побачили світ в поетичному циклі, який письменник назвав «Канцоньєре та романсеро розлучень». Більшість віршів цього циклу складають невеличкі за обсягом ліричні твори, присвячені переважно темі кохання. Жінка, яку кохає поет, стає для нього справжнім символом життя, допомагає звільнитися від атмосфери морального пригнічення, в якій перебував поет під час тюремного ув'язнення.

Крім поезії Ернандес звертався й до драматургії. Його перша драма, п'єса у віршах «Хто тебе бачив, і хто тебе бачить, і тінь того, ким ти був» (1934) була написана в дусі барочної естетики і за допомогою християнських символів відтворювала життя людини від її народження до смерті. Головні персонажі драми – алегоричні постаті п'ятьох головних відчуттів людини, а також Любов, Цнота, Бажання. Ідейний сенс драми полягає у зверненні автора до традиційної проблематики очищення людини від земних гріховних пристрастей посередництвом звернення до Бога та проголошених ним моральних імперативів. Але вже в наступній драмі «Діти каміння» (1935), не відмовляючись від прийому використання алегоричних образів (Пастух, Дереворуб, Жниввар, Шахтар, Наглядач, Жандарм), Ернандес звертається до сучасної тематики, змальовуючи соціальні заворушення, що спалахнули в середовищі астурійських шахтарів.

На початку громадянської війни він пише збірку одноактних, виконаних в експресіоністській манері п'єс під загальною назвою «Театр на фронті» (1937). В передмові до збірки Ернандес писав: «18 липня 1936 року, перед загрозою зрадницького військового заколоту, я, поет, і моя поезія вступили в найважчий і скорботний, але водночас й найголовніший етап нашого життя. Я до цього не був революційним поетом в повному розумінні цього слова. Я писав вірші і драми, що звеличують страждених і засуджують

буржуазію, але лише зрада 18 липня 1936 року спонукала мене остаточно перетворити мою поезію на смертельну зброю. Один з обраних мною засобів боротьби – створення злободенного, оперативного – військового театру. Я вважаю його дієвою зброєю, спрямованою як проти ворогів на фронті, так і проти ворогів у тилу».

П'єси збірки представляють з себе сценки-замальовки військового побуту республіканців. Публіцистичні за звучанням, вони призначалися для самодіяльних фронтових театральних труп. З агітаційно-патріотичною тематикою зв'язані й останні п'єси Ернандеса «Пастух смерті» (1937), присвячена долі простого селянського хлопця на ім'я Педро, який добровольцем пішов на фронт і якого за воїнську відвагу побратими назвали «пастухом смерті», та «Самий сміливий хлопець» (1937), герой якої – веселий і талановитий юнак-селянин стає на шлях боротьби за добро, правду та справедливість.

Запитання і завдання

Окресліть етапи творчої біографії Ернандеса. Що споріднює її з творчістю його сучасників-поетів?

Назвіть головні мотиви поетичної творчості Ернандеса.

Охарактеризуйте тематику та художню своєрідність поетичної збірки Ернандеса «Незгасний промінь».

Визначте ідейну спрямованість збірок Ернандеса «Вітер народа» та «Людина на сторожі».

Як ідейні погляди Ернандеса позначились на тенденційності його драматургії?

Література

Авангард в культурі XX века (1900 – 1930 гг.): Теория. История. Поэтика: В 2-х кн. Кн.2. Москва: ИМЛИ РАН, 2010. 704 с.

Горбунов А. Поэтические голоса столетия. 1871–1971. Из сокровищниц зарубежной поэзии. Рекомендованный указатель литературы. Москва: Книга, 1978.

Плавский З. Испанская литература XIX–XX веков. Москва: Высшая школа. 1982. 247 с.

Тертерян И. Испытание историей: Очерки испанской литературы XX века. Москва: Наука, 1973. 526 с.

Ромеро Э. Мигель Эрнандес. Судьба и поэзия. Москва: Издательство иностранной литературы, 1962.

Штейн А. История испанской литературы. Москва: Едиториал УРСС, 2001. 608 с.

Література країн Латинської Америки

Габрієла Містраль
Назарець В.М. (Рівне)



Містраль Габрієла (справжнє ім'я Люсіла Годой Алькаяга, 1889–1957), чилійська поетеса, педагог і дипломат, перший з латиноамериканських письменників лауреат Нобелівської премії з літератури 1954 р. В заслугу Містраль ставили те, що вона однією з перших зробила надбанням поезії світовідчуття індіанців.

Містраль народилася 7 квітня 1889 р. в с. Вікунья в Андах, центрі Чилі, в сім'ї індіанця, вчителя початкової школи. Рано втратила батька. В 1892 р. разом з матір'ю оселилась в місті Монте-Гранде, а через 9 років переїхала в село Ля-Серена, де її сестра отримала місце вчительки. Під впливом сестри з 1907 р. працювала помічником учителя, писала вірші і політичні статті в місцевій пресі. Перші враження від нелегкої вчительської праці Містраль пізніше відтворила в поезії «Сільська вчителька»:

Вчителька бідна була. Рано звідала муки.
Темні спідниці носила, багатим чужа.
Не надівала ніколи браслетів на руки, –
вся ж бо коштовність, що мала, – це світла душа.
Вчителька щира й весела була. І в печалі
мило всміхалась, являючи скрізь доброту.
І червоніла, що в неї старенькі сандалі, –
квола й гарнесенька, схожа на квітку бліду.
(переклад М. Литвинця)

Згодом Містраль називатимуть «іконою педагогіки і материнства». Вона дійсно була надзвичайно талановитою вчителькою, надзвичайно відповідально ставилася до своїх

шкільних обов'язків і місії педагога. Роздуми про педагогічне призначення вона залишила й у своїх творах: «Господи! Ти, хто навчав нас, прости, що я навчаю; що звуся вчителем, як називали тебе на землі... Вирви з моєї душі нечисту жагу помсти, яка все ще бентежить мене, дріб'язкове бажання протесту, яке виникає в мені, коли мене ранять. Нехай не бентежить мене нерозуміння й не завдає прикрощів забуття тих, кого я навчала... Дай мені простоти і дай мені глибини; позбав мій щоденний урок від складності й пустоти... Дай мені відірвати очі від ран на власних грудях, коли я заходжу до школи щоранку. Нехай рука моя буде легкою, коли я караю, і ніжною, коли я голублю. Нехай мені болить, коли я караю, аби знати, що я роблю це з любові. Зроби так, щоби мою цегляну школу я перетворила в школу духу. Нехай порив мого ентузіазму, як полум'я, зігріє її вбогі класи, її порожні коридори. І, зрештою, нагадуй мені з блілого полотна Веласкеса, що вперто вчити і любити на землі – це означає прийти до останнього дня зі зраненими грудьми, палаючими від любові» («Молитва вчительки»).

В 1913 р. в житті Містраль сталася справжня трагедія. Її наречений, залізничний службовець Ромеліо Урета, людина чесна і вразлива, наклав на себе руки (припускають, що, допомагаючи приятелю, він заплутався у боргах і застрелився). В кишені Ромеліо знайшли портрет дівчини, на ім'я Лусіла Годой Алькаяга, і лист до неї. Так Містраль одержала від Ромеліо Урети свідчення в коханні – вже після його смерті. Потрясіння від цієї трагедії було настільки сильним, що поетеса по-справжньому нікого більш не змогла покохати і залишилася назавжди самотньою. Вражена і нещасна Лусілі написала «Сонети смерті» (1914), які отримали перший приз на чилійському конкурсі в Сантьяго «Фестиваль квітів». В своїх «сонетах» поетеса намагалася примиритися з життям через думку про те, що пам'ять про коханого буде належати їй безроздільно.

Із ніші зимної, куди тебе поклали,
Віддам тебе землі, убогій і ясній.
Що спатиму я в ній – вони того не знали,
А снитимемо ми на подушці одній.
Як мати любляча, голубляча, яка

В колиску сонного кладе спочити сина,
 Так буде соняшна земля тобі м'яка.
 Коли ти ляжеш в ній – знеможена дитина.
 А потім персть земну й легкий
 трояндний прах –
 У бризках місячних, у голубих пилах
 Розсію й залишу останки безвагові.
 Пісні про помсту я складу тоді чудові,
 Бо інша не сягне в мій потайний куток,
 Щоб сперечатися за жменю цих кісток.
 («Із ніші зимної...», переклад І. Качуровського)

Тоді ж, гадаючи, що її любовні вірші можуть зашкодити педагогічній кар'єрі, поетеса обирає собі творчий псевдонім – Містраль, утворений від імен улюблених поетів Габріеле д'Аннунціо і Фредеріка Містраля (слово «містраль» іспанською означає сильний і холодний північно-західний вітер).

Вже в «Сонетах смерті» виразно були засвідчені основні риси творчої манери Містраль. Головні теми її поезії – трагічність кохання, нереалізоване материнство, соціальні та побутові проблеми буття обездолених верств латиноамериканського континенту, мальовничі картини його природи, просякнуті філософією пантеїзму та анімістичними індіанськими віруваннями. «Мені здається, – говорила Містраль, – що я пишу тільки оповита покривалом привидів землі Америки і моїх співвітчизників, живих і померлих».

«Багато віршів Містраль звучать як молитва, – писав у 30-ті рр. Ф. Донозо, чилійський письменник і священник. – Іноді в цій молитві відчутна любов, а іноді, коли в душі її виникає трагічне світобачення, – відчайдушний заклик». «В іспаномовних країнах вірші Габріели знають у кожній оселі», – зазначав американський поет Л. Хьюз в передмові до «Вибраних віршів Габріели Містраль» (1957). «Її вірші виглядають щиро і природньо, – продовжує Хьюз, – в них немає пишномовності, барвистості». У книзі «Габріела Містраль» (1962) критик А. Торес-Ріосеко називає поетесу «видатним педагогом і письменником, епохою в літературі». «Її новаторський дар – приклад для молодих письменників», – зазначає він. «У порівнянні з латиноамериканською літературою в цілому, – писала літературний критик і біограф

Марго Арсе де Васкес у своїй монографії про чилійську поетесу, – творчість Містраль цілком оригінальна, вона має свій власний голос».

В 1915 р. Містраль отримує місце викладача в педагогічному училищі в Сантьяго, потім стає старшим інспектором і одночасно викладачем історії, географії та іспанської мови в чилійському місті Антофагасті. В ці ж роки Містраль в м. Темуко познайомилась із шістнадцятилітнім президентом літературного товариства Пабло Нерудою і стала його покровителькою.

В 1921 р. Містраль було призначено директором ліцею в Сантьяго, а в 1922 р. за допомогою інституту Іспанії при Колумбійському університеті Містраль видає книгу віршів «Відчай». «Всю її проймає щемливий біль. Він, як нервова нить, на яку нижуться чуття і думки, єднає тематично всю збірку, що в ній авторка довірливо відкриває читачеві жіночі страждання, викликані трагічною любов'ю і несправданим материнством» (М. Литвинець). В частині віршів збірки простежена історія кохання поетеси з Ромеліо Уретою починаючи від знайомства («Зустріч») і перших непорозумінь, коли між ними пробігла холодна хмара відчуження («Балада», «Мовчазне кохання»), аж до відвертих зізнань («Люблю любов», «Екстаз». «Ноктюрн») і закінчуючи оплакуванням смерті нареченого, як у «Строфах»:

Сумління моє кровоточить,
що бачу я небо,
а ти – під землею давно;
торкаю троянди – їх живить
кісток твоїх мертвих вапно.
(переклад М. Литвинця)

В іншій частині віршів збірки поетеса звертається до теми дитинства та материнства. Поетеса вбачає в материнстві високе призначення жінки та її найбільше земне щастя. Крім поезій для дітей і про дітей, вирізняються й вірші про близьких і далеких сусідів Чилі – «Краєвиди Патагонії» (Аргентина) та «Істаксіуатль» (Мексика).

Книга «Відчай» принесла поетесі міжнародне визнання. Американський літературознавець А. Ортис-Варгас писав, що поява такого поета, як Містраль, – це «подія епохи, адже на її

віршах лежить відбиток вічності... Її поезія звеличує читача благородством думки, високими ідеалами, щирим співчуттям до усіх слабких, до тих, хто страждає й помирає». Узагальнюючи художню проблематику збірки американський критик М. Адамс писала в журналі «Нейшн»: «Відчай» – це пристрасть і трагедія, самогубство коханого, мука жінки, яка сварилася з ним і втратила його, це несамовите бажання мати дитину від коханої людини. Теми скорботи, туги, відчаю поєднуються з любов'ю до сільського пейзажу і сільських дітей, з розумінням високої місії вчителя в суспільстві».

Звільнена з посади директора ліцею (оскільки не мала вищої освіти) Містраль їде до Мексики, де успішно розробляє реформу школи і вивчає життя індіанців. Потім були поїздки до США, Іспанії, Франції та Італії, тріумфальне повернення, довічна пенсія і посада радника по культурі при уряді Чилі.

Друга збірка «Ніжність» (1924), присвячена матері та сестрі Емеліні, також мала величезний успіх. Головна тема віршів збірки – горе жінки, котра самітня і нещасна. Але тут уже відчутний вихід у світ людей – звучить тема долі окремішньої людини і братства людей. Оспівуючи Чилі, вона виходить із свого духовного світу – індіанського походження. Характеризуючи тематику та пафос збірки, М. Литвинець вказує, що «поетеса склала цілий вінок ніжних колисанок для своєї ненародженої дитини, яка жила в її серці, а також – веселих пісеньок і ронд, подарувавши їх іншим, ошчасливленим материнством жінкам. І жінки підхопили її пісні, впізнавши у ній свою посестру і заступницю материнства. На сторінках «Ніжності» розсипані вірші про індіанців, рідних для поетеси людей, що їх жене по всьому континенту лиха доля і голодна воля («Кечуанська пісня»); авторка відзначає їхню віковічну шляхетність – вони ніколи не зачиняють дверей своїх хижок, ладні завжди допомогти перехожим і поділитися місцем біля вогню та маїсовим хлібом («Домівка»).

Викладаючи в Колумбійському і Перуанському університетах (1930–1931 рр.), працюючи в Парижі в Лізі націй, а потім консулом в Італії (1932 р.) та Іспанії (1934 р.), Містраль пропагує латиноамериканську літературу від свого духовного вчителя нікарагуанця Рубена Даріо до консула Чилі в Сайгоні, молодого, але відомого Пабло Неруди, що незабаром стане на

батьківщині персоною нон грата. «Я буду приймати кожного чилійця, який постукає в мої двері, а якщо мова йде про мого чудового товариша Неруду – в першу чергу». Під час перебування Містраль в Італії Папа римський забажав надати їй аудієнцію. «Навіщо мені зустрічатися з цим сеньйором?», – запитала здивована Містраль, але, зрештою, погодилась. Попросивши на прийомі у Папи заступитися за індіанців – найбільш пригнічену расу в Америці, вона почула у відповідь: «А невже в Америці є ще індіанці?» Після закінчення аудієнції Містраль зауважила: «Я ж казала, що цей сеньйор мені не потрібен!»

В 1938 р. була опублікована збірка Містраль «Рубання лісу» (1938) – антифашистський твір, просякнутий переживаннями стосовно трагічної долі Іспанії, яка стала заручником фашистської диктатури Франко. Значна частина віршів збірки присвячена рідній землі («Чилійська земля», «Вулкан Осорно», «Тропічне сонце», «Кордільєри», «Водоспад на Ласі», «Маїс», «Карібське море») та темі захисту скривджених жінок («Вірші матерів», «Вірші найсумнішої матері»). Сама Містраль зазначала, що у віршах збірки переважає «латиноамериканське коріння» і вважала своїм кращим, «сповідальним» творінням. Гонорар за збірку був переданий нею для потреб постраждалих в громадянській війні в Іспанії.

В 1942 р. в Бразилії, перебуваючи на посаді консула Чилі, Містраль подружилася із Стефаном Цвейгом і його дружиною, що незабаром покінчили з собою, переживаючи єврейський геноцид. Невдовзі після самогубства Цвейгів наклав на себе руки й небіж Містраль, освітою якого вона опікувалась. Цим трагічним подіям переважно й присвячена збірка Містраль «Давильня» (1954). «Заслання і повернення, траур і відродження, – писав про «Давильню» чилійський критик Ф. Алегрія, – ось теми, які проходять крізь усе її життя. Тільки віра, на думку поетеси, може принести порятунок». Є у віршах збірки й звична для творчості поетеси латиноамериканська тематика («Пальми Куби», «Фермерка», «Жаліслива»), лірико-філософські твори («Смерть моря», «Одне слово», «Інша»), поезії на гостру соціально-злободенну тематику («Дружина ув'язненого», «Двері»)

У 1945 р. Містраль отримує Нобелівську премію «за поезію істинного почуття, що зробила її ім'я символом ідеалістичних спрямувань для всієї Латинської Америки». У вітальній промові зазначалось: «Віддаючи належне багатій латиноамериканській літературі, ми вітаємо її королеву, творця «Відчай», що стала великим співцем печалі і материнства». Містраль стала першим лауреатом на своєму континенті, і у відповідь сказала, що вважає себе представником усієї латиноамериканської культури і вітає «духовних першопроходців Швеції».

Містраль працювала консулом у Лос-Анжелесі, Італії, в Комісії з прав людини в ООН (1946–1951 рр.); в 1954 р., у зв'язку з присвоєнням їй ступеня доктора Чилійського університету, виступала в президентському палаці, її слухали 200 тисяч чоловік. Вона також почесний доктор Колумбійського університету. 10 січня 1957 р. Містраль померла від раку в Нью-Йорку. Тіло було перевезене до Чилі і після триденної загальнодержавної скорботи поховане з військовими почесностями, належними для персон рангу національного героя. На надгробному камені поетеси викарбували її ж власні слова: «Народ без свого митця – це тіло без душі».

Окремі твори Містраль переклали Д. Павличко, М. Москаленко, М. Литвинець, С. Борщевський, Г. Латник, Г. Чубай, Ю. Покальчук, В. Моруга, О. Криштальська, І. Качуровський та ін.

Запитання і завдання

Які біографічні враження відіграли вирішальну роль у становленні Містраль як поетеси?

Які ідеї склали основу світогляду Містраль? Чому її називають «іконою педагогіки і материнства»?

Які моральні та духовні пошуки визначають поезію Містраль періоду 20–30-х років?

Проаналізуйте тематику поетичної збірки Містраль «Відчай»

Охарактеризуйте головні мотиви поетичної збірки Містраль «Ніжність».

Що стало творчим поштовхом до написання поетичних збірок «Рубання лісу» та «Давильня»?

Література

Литвинець М. Життя в осяянні поезії. *Містраль Г. Поезії*. Київ: Дніпро, 1984. С. 5–17.

Неруда П. Предисловие к стихам Г. Мистраль. *Иностранная литература*. 1958. № 1.

Неруда П. Признаюсь: я жил: Воспоминания. Москва, 1978.

Осповат Л. Поэзия Габриэлы Мистраль. *Новый мир*. 1960. № 3.

Савич О. Габриела Мистраль. Мистраль Г. Лирика. Москва: Гавное издательство художественной литературы, 1963. С. 5–16.

Ніколас Гільєн

Назарець В.М. (Рівне)



Гільєн Ніколас (справжнє ім'я Ніколас Крістобаль Гільєн Батіста, 1902–1989), кубинський поет, прозаїк, політичний діяч, лауреат Міжнародної Ленінської премії миру 1954 р. Ще за життя Гільєн був вшанований на Кубі титулом «національного поета» і здобув популярність як один з найбільш авторитетних представників авангардистського напрямку «негризму» – так званої «чорної поезії», для якої притаманний синтез художніх традицій європейської та африканської культур, широке використання оноματοпоетичних прийомів, імітації звуку барабанів та сонових ритмів. «Куба – це частина землі, яка з усіх боків оточена морем і поезією Ніколаса Гільєна», – писав чилійський поет Пабло Неруда. За словами І. Еренбурга, «люди на Кубі повторювали вірші Ніколаса Гільєна, зрізаючи цукрову тростину, згортаючи сигари, танцюючи, обіймаючи кохану дівчину».

За походженням мулат, Гільєн народився 10 липня 1902 р. в провінційному кубинському містечку Камагуей в родині сенатора-ліберала. Вже в 16-му віці пише перші вірші, які, як вважають літературознавці, були навіяні творчістю класиків іспанської літератури – Кеведо, Гонгори, Лопе де Вега, Сервантеса й особливо двох відомих поетів XIX ст. – Густаво Адольфо Беккера, надзвичайно емоційного представника

пізнього іспанського романтизму, та Рамона де Кампоамора, філософа в поезії. Сам Гільєн відзначав «надзвичайно потужний вплив Рубена Даріо», видатного нікарагуаського поета, чия творчість позначилася на розвитку всієї латиноамериканської поезії в перші десятиріччя XX століття.

В 1921 р. Гільєн поступає на юридичний факультет Гаванського університету, але вже через рік, розчарувавшись в юриспруденції, залишає університет і випробовує свої сили в журналістиці. В 1926 р. поступає на службу в державний секретаріат внутрішніх справ, паралельно пише авангардистські вірші, які охоче друкують в кубинській періодиці. Популярність Гільєн здобуває після появи першої збірки «Мотиви сона» (1930), в віршах якої поєднані ритми «Романсеро», іспанської народної пісні, і «сону», африканського танцю, що виконується під спів. Ліричний герой цих творів – негр або мулат, що розповідає про ті або ті епізоди свого життя, з яких постають типові картини трагічного існування обездоленого народу. Сам Гільєн зауважував, що спеціально вдався до сону як до форми, найбільш відповідної національній поезії: «Я хотів глибше зануритися в елементи негритянського фольклору, щоб не лише за змістом, але й за формою відтворити в поетичних образах кубинський національний характер, ввести в старовинний іспанський романс мотиви сонів, які народ Куби співає на вулицях. Інакше кажучи, я хотів створити кубинський вірш...». Вірші збірки змальовували яскраві сценки з життя знаменитих соларів дореволюційної Гавани – передмість, де мешкала переважно мулатська та негритянська біднота. Колоритна мова, оригінальні гострі ритми цих віршів так органічно вливалися в русло кубинського фольклору, що незабаром Гільєнові сони стали народними піснями. Специфічна ритміко-фонетична організація сонів, за словами Т.Балашова, не лише відтворювала в опосередковано поетичній формі негритянський танок, але й стала яскравою фонетичною ознакою поетичного стилю Гільєна, художнім дослідженням власного народу, пошуком його потаємної сутності:

Майомбе – бомбе – майомбе!

Майомбе – бомбе – майомбе!

Майомбе – бомбе – майомбе!

А гадюка з очима скляними,
гадюка довкола стовбура в'ється,
з очима скляними круг стовбура в'ється,
з очима вона скляними.

Гадюка повзе без ніг,
гадюка ховається у траві,
повзе і звивається у траві,
повзе гадюка без ніг.

Майомбе – бомбе – майомбе!

Майомбе – бомбе – майомбе!

Майомбе – бомбе – майомбе!

Ти вдариш сокирою – і помре:
бий уже!

Та не бий ногою, бо вжалить тебе,
та не бий ногою – втече!

(«Сенсемайя. Пісня-заклинання гадюки», переклад
П. Марусика)

«Всі ми начебто прозріли... за всю історію розвитку кубинської літератури жоден твір не викликав в суспільстві настільки глибокого потрясіння, як «Мотиви сона» Гільєна»; «З поезією Гільєна, оригінальною, щирою, сильною, ми починаємо «бути Америкою» – такими були численні схвальні відгуки сучасних Гільєнові літературних критиків.

Негритянська фольклорна основа характеризує й наступну віршову збірку Гільєна «Сонгоро Косонго» (1931). Як і в попередній збірці, в ній звучать гостросоціальні мотиви, використовується поетика художнього звуконаслідування негриських фонетичних приспівків на кшталт «йамбамбо, йамбамбе», «конго солонго», «маматомба, серембе кисеремба»:

Ой негритянко,
якби ти знала!

Надвечір, бачив, проходила ти, –
я одвернувся, щоб не впізнала.

Утнув таке, як ти мені:

чкурнула від мене,

мов жартома,

бо в мене срібняків –

катма!

Мовила хоч би півслова – ні.

Сонгоро косонго,
сонго так.
Сонгоро косонго,
аж ніяк.
Сонго негритянка
танцює в такт,
сонгоро раз-два,
косонго так!
Егей!
Подивись, біжи!
Егей!
Біжи подивись,
розженись, сонгоро косошо,
сонгоро косонго, не барись!
(«Якби ти знала...», переклад В. Харитонова)

В магічно-релігійному словнику синкретичних афрокубинських культів існує чимало подібних слів-заклинань, які не мають чітко визначеного комунікативного сенсу. Ф. Ортіс писав з цього приводу: «Це короткі слова, свого роду комбіновані вигуки, які концентрують в собі виразну потужність цілої фрази, суггестивно ініціюють розвиток дії... Вони нагадують мову в її згорнутому вигляді». М. де Унамуно пояснював авангардистські експерименти Гільєна пошуками «духу національного єства, відчуття безпосереднього земного життя», вважаючи їх виявом «цілісної філософії і цілісної релігії».

Вже перші збірки прославили ім'я Гільєна і здобули йому репутацію найвизначнішого представника поетичного «негризму». В третій поетичній збірці «Вест-Індійська компанія» (1934) поетика негризму поєднується Гільєном з послідовно і чітко виявленою політичною тенденцією, що отримує головним чином антимілітаристську спрямованість.

Літературні пріоритети відзеркалюють і його політичну діяльність: зближення з комуністами, участь в 1936 р. в з'їзді мексиканської «Ліги революційних письменників та художників», арешт за «політичну неблагонадійність» і зрештою еміграція до Мексики, де Гільєн створює поетичну збірку «Пісні для солдатів і сони для туристів»

(антимілітаристські мотиви, вираження пафосу єднання з народом, його долею, його прагненнями).

З початком громадянської війни в Іспанії Гільєн стає активним учасником антифашистського руху, іде до Італії, бере участь у роботі II Міжнародного конгресу письменників на захист культури, виступає перед бійцями, співпрацює з воєнною періодикою, пише репортажі для латиноамериканської преси, в яких висвітлює події війни, тоді ж вступає в компартію. Центральним твором цього часу є його поема «Іспанія. Чотири пісні смутку і одна пісня надії» (1937), в якій звертається до спільних сторінок історії Куби та Іспанії, говорить про сумне минуле і трагічне сучасне Іспанії; окрему, четверту пісню, присвячує особі визначного іспанського поета Федеріко Гарсія Лорки, страченого франкістами у Гренаді.

Під час Другої світової війни Гільєн бере активну участь в антифашистській діяльності, під враженням довготривалої мандрівки країнами Латинської Америки, здійсненої в 1945 р., пише збірку віршів «Усі сони» (1947), де говорить про історичну та культурну спорідненість народів латиноамериканського континенту. В 1949 р. Гільєн відвідав СРСР та ряд країн Східної Європи.

Після встановлення на Кубі в 1952 р. диктатури генерала Батісти, поет змушений був емігрувати і упродовж шести наступних років об'їздив майже увесь світ, активно займаючись політичною та громадською роботою, виступаючи проти війни, расової та соціальної дискримінації. Усі ці враження склали основний зміст його нової поетичної збірки «Голуб окриленого народу» (1958), в якій розповідається про життя простих людей, їхню боротьбу за існування, а також передрікається майбутня кубинська революція.

В 1959 р., після перемоги кубинської революції, Гільєн повертається на батьківщину, де в 1961 р. очолює Національну спілку письменників та діячів мистецтв Куби. В подальші роки Гільєн знову звертається до авангардистської поетики і створює ще ряд поетичних збірок «Що є у мене...» (1964), «Вірші про кохання» (1964), «Великий звіринець» (1968), «Зубчате колесо» (1972), «По Карибському синьому морю мчить паперовий кораблик» (1975) та ін.

Помер поет 16 липня 1989 р. в Гавані.

Українською мовою вірші Ніколаса Гільєна перекладали С. Борщевський, П. Марусик, М. Москаленко, В. Харитонов, М. Литвинець, Г. Латник та ін.

Запитання і завдання

Простежте життєвий і творчий шлях Гільєна.

Що нового в афроамериканську поезію вніс Гільєн?

Охарактеризуйте поетичну збірку Гільєна «Мотиви сона».

В чому полягає її художнє новаторство?

Якою була подальша творча еволюція Гільєна?

Література

Аухьер А. Ніколас Гильєн. Жизнь и творчество. Москва: Радуга, 1989. 304 с.

Кузьминская И. Творчество Николаса Гильєна. Ленинград, 1963.

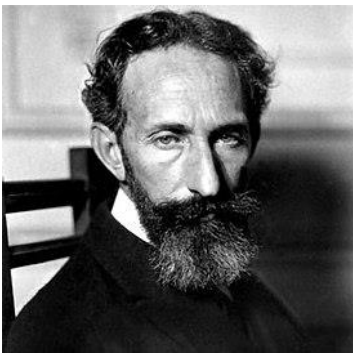
Плавский З. Николас Гильєн. Москва: Художественная литература, 1965. 151 с.

Харитонов В. Поет революції. *Гільєн Н. Поезії*. Київ: Дніпро, 1976. С. 5 – 18.

Щур Л. Николас Гильєн. Библиографический указатель. Москва, 1964.

Орасіо Кірога

Назарець В.М. (Рівне)



Кірога Орасіо (1878–1937), уругвайський письменник, неперевершений майстер латиноамериканського короткого оповідання, якого через його пристрасть до усього таємничого, непізнаного, хворобливо-патологічного, в критиці часто називали «письменником четвертого виміру». Збірки його оповідань, присвячені темі

протистояння людини і природи, часто порівнювали з «Книгою джунлів» Р. Кіплінга.

Народився Кірога 31 грудня 1878 р. в уругвайському містечку Сальто в родині аргентинського консула округу Сальто. Вже з дитинства захоплювався усім екстравагантним і незвичайним, характеризувався широким колом інтересів: хімією, медициною, фотографією, велосипедним спортом.

Вчився в Монтевідео, а з 1897 р. почав друкувати в періодиці вірші, оповідання, критичні нариси та рецензії. Перебував під впливом новелістики Е. По і поезії французького символізму.

В 1900 р. Кірога здійснює мандрівку до Парижу, знайомиться з його літературним життям, а після повернення в тому ж році виступає ініціатором створення літературного гуртка, що орієнтується на здобутки іспаноамериканського модернізму. В 1902 р. Кірога стає мимовільним винуватцем загибелі одного з своїх близьких друзів Федеріко Феррандо (випадковий постріл із зброї, яку його товариш випробовував перед дуеллю). Виправданий в процесі слідства, Кірога був настільки вражений скоєним, що залишив Уругвай і перебрався до Аргентини, де в 1903 р. приєднався до наукової експедиції, яка вирушила в тропічну сельву. Вражений красою аргентинської провінції Місьонес, де відбувалися розкопки, Кірога, використавши частину батьківського спадку, придбав тут земельні участки, зайнявся вирощуванням та торгівлею хлопком, але невдало. В 1906 р. він повернувся в Буенос-Айрес, де працював викладачем іспанської мови та літератури в гімназії.

Ранній період творчості Кіроги (1897–1908) пронизаний модерністськими пошуками. Зміст його першої збірки – «Коралові рифи» (1901) – становили своєрідні, за висловом Т. Балашової, імпресіоністичні етюди, пейзажі душі, сповнені атмосфери утаємниченого і неомовленого. Вже в початковий період в творчості Кіроги окреслюються дві наскрізні тематичні лінії: інтерес до хворобливо-патологічного, непізнаного і тема «потойбічного» існування, перевтілення душі. Загострений інтерес письменника до ірраціональних і загадкових явищ світу та людської психіки значною мірою пояснювався й трагічними обставинами його життя: трагічна хагибель під час полювання батька, самогубство вітчима, якого дуже любив Кірога, нерозділене кохання юності, причетність до смерті кращого товариша, пізніше (1915 р.) самогубство першої дружини. Ще одним джерелом містичних настроїв було захоплення прозою Е. По, під впливом якого Кірога в 1904 р. пише збірку оповідань «Злочин, скоєний іншим», такою ж є й тематична спрямованість інших творів раннього періоду: повість

«Переслідувані» (1905) і «Історія божевільного кохання» (1908).

В однойменному з назвою збірки оповіданні «Злочин, скоєний іншим» Кірога змальовує трагічні наслідки, що їх переживають внаслідок захоплення прозою Е. По двоє підлітків – оповідач твору та його приятель Фортунато. Останнього охоплює божевілья, а його товариш, скориставшись беспорядністю свого приятеля, вирішив (в дусі їхнього кумира-письменника) замурувати його в криниці. Мотиви цього жорстокого вчинку позбавлені елементів власне садистської жорстокості чи навіть свідомого бажання позбавити людину життя. Основним стимулом виступає прагнення відтворити атмосферу театралізованої естетичної гри, навіяної враженнями від схожих за тематикою новел Е. По. Оповідач повісті «Переслідувані» дізнається, що його випадковий знайомий страждає манією переслідування. Зацікавившись обставинами протікання цієї хвороби, він, зрештою сам починає страждати на неї.

Рисами більшої творчої зрілості і художньої самобутності позначений другий період літературної діяльності Кіроги, який датують межами 1909–1926 рр. В 1910 р. Кірога знову перебирається в Сан-Ігнасіо (провінція Місьонес) і на довгі роки оселяється там в купленому ним будинку. В 1915 р., після втрати дружини, займається вихованням двох своїх дітей, з якими в 1916 р. переїжджає до Буенос-Айресу, аби дати їм освіту, паралельно отримує посаду серкретаря-казначея уругвайського посольства в Аргентині. В наступні вісім років Кірога одну за одною випускає 6 прозових збірок (новели, казки, повісті), які приносять йому популярність і літературну славу: «Розповіді про кохання, божевілья та смерть» (1917), «Казки сельви» (1918), «Дикун» (1920), «Анаконда» (1921), «Пустеля» (1924), «Вигнанці» (1926). Новели, вміщені до цих книг, тематично різнопланові. Є серед них новели з «містичним забарвленням», новели, тематика яких пов'язана із міським життям (особливо в «Розповідях про кохання, божевілья та смерть»), новели соціального звучання, іронічні й такі, що висловлювали протест проти жорстокої війни, що спалахнула в цей час на європейському континенті. Але центральним предметом зображення збірок цього періоду є

тема стосунків між природою та людиною, загадковий світ тропічної сельви – своєрідної реальності Латинської Америки, відображенню якої в її літературі присвячений окремий тематичний напрямок – так званої «літератури зеленого пекла» (літературна слава Кіроги насамперед і асоціюється із цим напрямом). Образ Сельви символізує в творах Кіроги вищу гармонію і безмежну свободу, досконалий і самодостатній світ, який живе за своїми законами, чужими і ворожими людині, зіпсованій «благами» цивілізації. Вершину «тропічної» тематики Кіроги склали збірки «Казки сельви» і «Анаконда».

Збірка «Казки сельви» – це оповідання про дивовижний світ тваринних та природних образів сельви. В кожному з цих оповідань люди, які потрапляють до світу сельви, вступають в свідоме або мимовільне спілкування з природою, інколи як її вороги, інколи, як союзники. Письменник наділяє тварин і природу людськими рисами й одночасно прагне побачити світ людей очима тварин. В основі усіх творів – враження, отримані письменником від спостережень за поведінкою та звичаями південноамериканських тварин. Сюжети шести оповідань, що увійшли до «Казок сельви», різні. У першій казці збірки мисливець рятує гігантську черепаху, а та у відповідь допомагає своєму рятівникові. У другій казці недалекоглядні фламінго хотіли похизуватися перед зміями, але натомість накликали на себе їхній гнів. У третій розповідається про папугу, який подружився з людьми і про його протистоянні з ягуаром, найстрашнішим хижаком сельви. У четвертій крокодили намагаються захистити від людської експансії власне водоймище. У п'ятій мова йде про неслухняну тварину, яка зрештою потоваришувала з людиною, що вилікувала її. В останній казці збірки письменник змальовує людину, яка рятує від загибелі річку, а її мешканці захищають свого рятівника від нападу ягуара.

В оповіданнях збірки «Анаконда» Кірога вдається до зображення «змійного царства» сельви, в якому змії не просто персоніфікуються а й наділяються кожна індивідуальним характером і світоглядом, несумісність поглядів, яких призводять до конфлікту в змійному царстві. Головні герої оповідання – величезна водяна змія Анаконда та її смертельна суперниця отруйна Королівська Кобра. Довгий час Анаконда

живе серед людей, переймаючи їхні звички та манери. В кінці розповіді Кобра гине в смертельному поєдинку з Анакондою. Протистояння Анаконди та Королівської Кобри змальоване на цілком реалістичному тлі діяльності працівників науководослідного інституту, які полюють на змії. Вчені в оповіданнях збірки змальовані як свідомо й організована сила, яка, спираючись на досягнення науки, поступово, але неухильно перемагає сельву.

В 1931 р. Кірога був призначений на посаду уругвайського консула в провінції Місьонес, але в 1934 р. режим диктатури, встановленої в Уругваї, звільняє письменника з цієї посади. Матеріальне становище письменника різко погіршується, до того ж не складаються стосунки з другою дружиною. В 1936 р. важко хворий на рак простати Кірога був госпіталізований до клініки в Буенос-Айресі, де, вже знаючи, що його хвороба невиліковна, 19 лютого 1937 р. закінчив життя самогубством. В останній період творчості (1927–1937) ним були написані автобіографічний роман «Минуле кохання» (1929), низка теоретичних статей, присвячених жанру оповідання, збірка новел «По той бік» (1935) – відображення ірраціональних, фантастичних ситуацій та психологічних станів героїв, навіяне песимістичними настроями Кіроги останніх років його життя.

Запитання і завдання

Як на творчу манеру Кіроги вплинули обставини його життя?

Чому Кірогу критики називали «південноамериканським Кіплінгом»?

Охарактеризуйте проблематику творів Кіроги першого десятиліття XX ст.

Прокоментуйте ідейний зміст збірок Кіроги «Казки сельви» та «Анаконда». Чому їх відносять до напряму «літератури зеленого пекла»?

Література

Былинкина М. Сказки и былль аргентинской сельвы (Орасио Кирога и Альфредо Варела). *Современные прозаики Латинской Америки*. Москва, 1972. С. 17–37.

Мамонтов С. Испаноязычная литература стран Латинской Америки XX века. Москва: Высшая школа, 1983. 328 с.

Назарець В. Кірога Орасіо. Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. У 2-х т. Т.1 Тернопіль, «Навчальна книга–Богдан», 2005. С. 754–756.

Література Італії

Грація Деледда

Назарець В.М. (Рівне)



Деледда Грація (1871–1936), італійська письменниця, лауреат Нобелівської премії 1926 р. Своє письменницьке покликання Деледда вбачала у тому, щоб «зробити благо для Сардинії, для моєї, для нашої улюбленої Сардинії», яку вона називала «землею мовчання та пристрасті». Творчість письменниці стала справжньою епопеєю життя мешканців Сардинії, їхньої моралі та побуту. «Як письменниця Деледда була сформована школою Вергі і перенесла метод великого сіцилійця на зображення своєї Сардинії», – справедливо стверджують її біографи.

Народилася Деледда 27 вересня 1871 р. на острові Сардинія в містечку Нуоро, з родині заможного юриста. Систематичної освіти не здобула, закінчила початкову сільську школу. Після смерті батька займалася сімейним виноробством, але подальші гонорари, отримані за публікацію її творів, дозволили жити винятково письменницькою діяльністю. У 1900 р. вона вийшла заміж за чиновника міністерства фінансів і відтоді залишила Сардинію й оселилася в Римі, де займалася літературою до самої смерті. Померла Деледда 16 серпня 1936 р. у Римі.

Значний за обсягом творчий спадок Деледди вбирає до себе близько чотирьохсот новел, тридцять п'ять романів, п'ятнадцять п'єс, близько п'ятидесяти поетичних творів та критичних статей.

Свої перші вірші та оповідання, засновані на місцевому фольклорі, Деледда написала ще у 8-річному віці. У 15 років був опублікований її перший твір – оповідання «Сардинська кров», в головному персонажі якого – п'ятнадцятилітній дівчинці Елі Делідда змалювала саму себе: «неприваблива, але симпатична і

мила, вона мала дивовижний, мрійливий і навіть фатальний характер. Вона була освічена, і навіть занадто, дещо зіпсована читанням романів, але, загалом, добра. У крихкому тілі п'ятнадцятирічної дівчинки містилась велика горда душа, спроможна любити і ненавидіти, схожа на душу сильної і навченої життям людини».

В 1892 р. вийшов друком перший роман Деледди «Квітка Сардинії», що отримав схвальні відгуки італійської критики. Рання творчість письменниці пройшла під знаком веризму (натуралізму), хоча від творів класичного веризму прозу Деледди відрізняє намагання глибше і детальніше проникнути в психологію, світ душі героїв. Уже з перших творів письменниці центральною темою її творчості стає життя, звичаї, побут мешканців її рідного острова Сардинія. Письменниця розповідає про важку селянську працю, зубожіння, морально-психологічні конфлікти в житті простих сардинців, про руйнівну владу грошей, яка штовхає селянина на шлях злочину, розкриває пристрасний емоційний світ та психологічні особливості сардинського національного характеру (збірки оповідань «В горах Сардинії», 1892; «Різдво. Сардинські замальовки», 1892; «Сардинські легенди», 1893; «Народні традиції Нуоро», 1895 та ін.). «Перші нариси, які я написала, – пригадувала Деледда, – були сардинськими, суто сардинськими були персонажі й характери, які я списувала з живих людей, керуючись слабкою уявою шестнадцятилітньої дівчинки». Своєрідність психології мешканців Сардинії письменниця вбачала у тому, що вони наближені до природи, відтак почуття та інстинкти у них розвинені сильніше, аніж здатність до логічного мислення. Свої пристрасні вони виявляють безпосередньо і щиро. Почуття кохання швидко змінюється на ненависть, а ревності та зради спонукають до помсти, злочинів, за якими наступає неминуче моральне каяття.

Один із головних мотивів ранньої творчості Деледди – руйнівний вплив індивідуалістської егоїстичної моралі міста на добродійну, засновану на патріархальних традиціях, сільську мораль. Програмним у цьому аспекті є ранній роман письменниці «Чесні душі» (1895), де змальована велика сільська родина, окремі члени якої відступають від

патріархальних традицій, поводяться егоїстично і тому приречені на моральну поразку. В ролі ідеалізованого позитивного ідеалу їм протиставлений старший брат, котрий знаходить щастя у простій селянській праці, у коханні до дівчини, котра працює поряд з ним.

Тема великої і згуртованої патріархальної родини, що протистоїть егоїстичним моральним відхиленням окремих її членів, в різних смислових варіаціях простежується і в інших романах Деледди: «Дорогою зла» (1896), «Старий з гори» (1900), «Попіл» (1903), «Тростини на вітрі» (1913), «Пожежа в оливняку» (1918), «Аналена Більсіні» (1927).

Головний герой роману «Дорогою зла» Пьетро Бену, закохавшись в доньку свого господаря Марію, скоює злочин. Марія також кохає Пьетро, але змушена вийти заміж за багатого. Пьетро крадіжками здобуває матеріальний статок, вбиває чоловіка Марії і одружується з нею. Тему честолюбства та егоїстичної моралі порушено в романі Деледди «Попіл», в якому розповідається про юнака Ананія Атонцу, який з сільської місцевості їде на навчання до Риму, де переймає його егоїстичну мораль та меркантильні прагнення. В свідомості юнака вони поєднані з давньою мрією відшукати свою матір. Але дізнавшись, що вона стала повією, Ананій засуджує її з позиції «цивілізованої» моралі і тим підштовхує до самогубства. Попіл юнак знаходить в дитячому подарунку матері – ладанці. Він стає для юнака символом нікчемності та егоїстичності життєвих цінностей, якими «збагатило» його міське життя. Навпаки, в романі «Старий з гори» письменниця змальовує людину, яка знаходить душевну рівновагу в спілкуванні з природою. Головний герой роману «Тростини на вітрі» – Ефікс зображений як людина, яка стає на шлях морального каяття і намагається спокутувати випадково скоєний ним злочин. Ідейний зміст роману відображений у символіці його заголовку. Людська доля так ж крихка, як тростина на вітрі. В романі «Аналена Більсіні» Делліда звертається до зображення життя сільських мешканців Ломбардії, показує, як працююча і дружня селянська родина відроджує занедбане господарство.

Один із найкращих романів раннього періоду творчості Деледди – «Еліас Порталу» (1903), в центрі зображення якого

моральні сумніви і хитання однойменного героя, котрий, відбувши тюремне ув'язнення і повернувшись в рідне село, закохався в Магдалену, наречену свого брата, став священиком, аби уникнути подальшої спокуси, але не позбувся моральних сумнівів і знайшов душевний спокій лише після смерті сина, народженого від нього Магдаленою.

Для подальшої творчості Деледди характерне поглиблення психологічного аналізу, використання елементів символіки, а в плані проблематики – концентрація уваги на проблемі відчуження людини у сучасному їй суспільстві. Головні герої цього етапу творчості письменниці – самотні диваки, розчаровані правдошукачі, котрі не знайшли свого місця у суспільстві, діти, які змалку приречені на страждання та гіркоту самотності: збірки новел «Сопілка у лісі» (1923), «Запорука любові» (1926), романи «Таємниця самотньої людини» (1921), «Танок намиста» (1924), «Самітня церква» (1936), автобіографічний роман «Козіма» (опубл. посмертно в 1937 р.).

Найбільш довершеним з-поміж пізніх романів письменниці вважається «Мати» (1920), у якому Деледда з великою психологічною увагою і майстерністю змалювала боротьбу людського почуття і релігійних догм. Головний герой, син служниці Пауло, став священиком, аби «вийти в люди». Він кохає жінку, котра готова відповісти на його почуття, але на перешкоді постають церковні закони, що забороняють одружуватись католицьким священикам. Зрештою Пауло знаходить сили відмовитися від свого кохання, але серце його матері не витримало від горя та страху через те, що «гріх» її сина буде привселюдно викритий. Стилістика та пафос роману нагадують античні трагедії.

У 1926 р. письменниці було присуджено Нобелівську премію за «поетичні твори, в яких з пластичною ясністю описується життя її рідного острова, а також за глибину підходу до людських проблем у цілому». Член Шведської академії Х. Скук на церемонії вручення премії відзначив, що письменниці притаманне «серйозне і глибоке розуміння релігійної проблематики, її твори інколи сумні, але не песиместичні». За висловом італійського критика Д. Равеньяні, Деледда «досліджує життя з такою глибокою проникливістю та емоційністю, на які спроможна лише жінка. В її кращих творах

є щось від Біблії... відчувається патріархальна велич Старого зповіту».

Запитання і завдання

Визначте головні художні особливості прози Делідди.

Які теми стали провідними у творчості письменниці?

Як в творчості Делідди відображена тема великої і згуртованої патріархальної родини, що протистоїть егоїстичним моральним відхиленням окремих її членів?

Прокоментуйте оцінку творчих досягнень письменниці під час вручення їй Нобелівської премії.

Література

История итальянской литературы XIX–XX веков. Москва: Высшая школа, 1990. 286 с.

Лауреати нобелівської премії. 1901–2001. Київ: ДІА, 2001. 768 с.

Назарець В. Деледда Грація. Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. У 2-х т. Т.1. Тернопіль, «Навчальна книга–Богдан», 2005. С. 520–521.

Італо Звево

Назарець В.М. (Рівне)



Звево Італо (справжнє ім'я Еttore Шміц, 1861–1928), італійський письменник, один з найбільш значних представників національної модерністської прози, якого називають «італійським Прустом» і вважають одним з родоначальників вітчизняного постмодернізму.

Народився Звево у Трієсті, в родині заможного комерсанта, який мав вісімнадцять дітей. У 1873 р. навчався у комерційному училищі в Німеччині, у 1878 р. вступив у Вище комерційне училище в Трієсті, а з 1880 р., після того, як батько внаслідок невдалих фінансових операцій зuboжив, працював дрібним службовцем у банку впродовж наступних дев'ятнадцяти років. Комерційна діяльність майбутнього письменника була настільки успішною, що його навіть запрошували на викладацьку роботу, але Звево гнітили службові обов'язки, а натомість вабила література.

Під псевдонімом Італо Звево («італійський шваб») він написав кілька невдалих п'єс, регулярно виступав з критичними статтями. В перших літературних спробах Звево відчутний вплив французьких натуралістів та російських письменників, – зокрема, Ф. Достоевського, мотиви роману «Злочин і кара» Звево інтерпретував в одній із своїх ранніх новел «Убивство на вулиці Бельподжо» (1890). Головний герой новели Джордже вбиває свого приятеля з метою заволодіти матеріальним спадком, який той несподівано отримав. Але, на відміну від російського письменника, Звево досліджує не філософію, а психологію свого героя. Новела має форму розмови Джордже із самим собою, в процесі якої він намагається осмислити і проаналізувати причини та наслідки скоєного ним вчинку. Змальований у новелі персонаж стане типовим для його подільшої творчості. Як зауважує З. Потапова, «твори Звево, взяті в сукупності, є, по суті, безперервним і поглиблюваним самоаналізом. Головний мотив усіх його авторських пошуків, його світосприйняття – це відчуття бездіяльності, інертності, старості і хвороби як неодмінної умови життя. Письменник скрупульозно передає атмосферу трієстинського провінційного життя, яка є невід'ємним тлом поетичної інтроспекції людини, що відхилилася від норми.

Життя героя в романі Звево трансформоване в самоаналіз власної долі – долі інертної, слабкодухої людини, повністю підпорядкованої обставинам соціального буття в умовах психологічної ізоляції. Але від трагічної безвиході автор рятує і самого себе і героя за допомогою комічно-сентиментального, а іноді і гротескного гумору, з яким персонаж спостерігає за процесом власного духовного занепаду. Автор не має жодних ілюзій і розмірковує про безперспективність призначення людини, яка неспроможна збагнути мету та сенс свого існування».

З початку 90-х років Звево працював над першим романом «Одне життя», який закінчив у 1892 р. і видав власним коштом. У центрі зображення роману – доля дрібного банківського службовця Альфонсо Нітті, котрого, як і автора, гнітить робота і захоплює література та філософія. Він може зробити кар'єру, одружившись із донькою банкіра Анкеті, але не знаходить у

собі сили волі зважитися на цей крок, після чого його кар'єра зазнає остаточного краху, а сам він вдається до самогубства. Неспроможність героя завоювати своє місце у житті автор пояснює його слабкодухістю і нерішучістю. Використовуючи прийом внутрішнього монологу, автор детально аналізує психологію свого героя, мотиви його потаємних намірів та бажань. Літературного визнання, на яке розраховував Звево, роман йому не здобув, але Звево все ще не втрачав надії стати письменником.

Після одруження у 1896 р. з донькою багатого підприємця та перспективи у цьому зв'язку швидкого кар'єрного росту йому потрібно було довести новій родині, що його літературна праця також може давати прибуток: «У сім'ї (я не маю на увазі дружину) для того, аби повірити в літературу, потрібно побачити гроші».

Новим твором Звево став роман «Старість» (1898) – про 35-літнього службовця страхового агентства Еміліо Брентані. Через метафору старості письменник розкриває стан душі Еміліо, слабкодухість і невпевненість у собі, через що герой втрачає і рідну сестру, і кохану дівчину. Другий роман Звево також пройшов повз увагу критики, і це змусило його замовчати аж на 25 років. Однак інтерес до літератури у нього не зник.

У 1904 р. Звево з комерційних міркувань вирішив удосконалити своє знання англійської і випадково знайшов учителя – Дж. Джойса, котрий у той час проживав у Трієсті. Знайомство переросло у міцну дружбу, і саме Джойс став одним із перших критиків, які «забезпечили» загальноєвропейську славу третьому роману Звево «Самопізнання Дзет» (1923). Роман був новаторським за формою і спирався на найновіші здобутки модерної поетики: внутрішній монолог, «потік свідомості», спрямований на дослідження глибинних процесів психіки; «розірвану» композицію і «фрагментарний» характер дії. Крім усього іншого, роман містить і полеміку з фрейдизмом.

Головний герой твору – комерсант Дзено Козіні, який походить з багатой родини. Матеріальний достаток забезпечує йому безтурботне життя, не переобтяжене роботою та соціальними зобов'язаннями перед суспільством. Нікчемність

особистості головного героя символічно відображає й його ім'я – Дзено (Zeno) Козіні: Z – остання літера італійського алфавіту, слово «козіні» означає – «дрібниці або дрібні речі». Водночас, попри цілковиту матеріальну влаштованість, давній конфлікт з батьком, який розпочався ще в дитинстві через пристрасть Дзено до паління, стає причиною його душевної хвороби. Хвороба виявляє себе у відчутті постійної душевної непевності та психологічної розгубленості, які нібито пробуджують у ньому комплекс неповноцінності.

У центрі зображення – свідомість Дзено Козіні, котрий, за порадою лікаря-психоаналітика, що намагається тлумачити його вчинки в дусі Едіпового комплексу, пригадує різні епізоди свого життя. Взявши за основу джойсівського «Улісса», Звево ділить життя Дзено на п'ять епізодів, послідовний часовий порядок між якими порушено: куріння, смерть батька, історія одруження, дружина і коханка, історія однієї комерційної справи. Зрештою, Дзено виліковується не внаслідок порад лікаря-психоаналітика, а всупереч їм, повернувшись до нормального життя і звичної для нього комерційної діяльності. Вилікуватись Дзено допомагає самоаналіз власних психологічних суперечностей, а також усвідомлення їхніх симптомів як «історії хвороби» суспільства, в якому він живе.

В 20-ті роки Звево написав кілька оповідань, зокрема й «Новелу про доброго дідугана та прекрасну дівчину» (1929). В новелі змальована історія людини похилого віку, яка несподівано закохалась в молоду дівчину і раптом з жахом усвідомила свою старість. Це відчуття стає для неї настільки несподіваним і шокуючим, що фактично призводить її до смерті.

В 20-ті роки до Звево нарешті приходить довгоочікувана ним літературна слава. В 1925 р. з високою оцінкою його творчості виступив у пресі відомий італійський поет Е. Монтале. Майже одночасно про Звево заговорила французька критика, а потім й італійська.

Звево ненадовго пережив своє омріяне літературне визнання. 13 вересня 1928 р. він трагічно загинув в автокатастрофі.

Запитання і завдання

У чому полягала своєрідність письменницького методу

Звево? Як можна описати його типового персонажа?

Визначте основні етапи творчого шляху Звево.

Охарактеризуйте романи Звево «Одне життя» та «Старість».

Розкрийте ідейний зміст роману Звево «Самопізнання Дзет».

Література

История итальянской литературы XIX–XX веков. Москва: Высшая школа, 1990. 286 с.

Назарець В. Звево Італо. *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник*. У 2-х т. Т.1 Тернопіль, «Навчальна книга–Богдан», 2005. С. 651.

Ошеров С. Вступительная статья. Звево И. *Самопознание Дзено*. Ленинград, 1972.

Хлодовский Р. Болезнь Дзено. *Иностранная литература*. 1973. № 6.

Філіппо Томмазо Марінетті

Назарець В.М. (Рівне)



Марінетті Філіппо Томмазо (1876–1944), італійський прозаїк, поет, драматург, засновник і основний теоретик футуризму.

Народився 22 грудня 1876 р. в Олександрії, поблизу Генуї. Юнацькі роки провів у Франції, де навчався в коледжі святого Франсуа Ксав'є, після закінчення якого продовжив навчання на правничому факультеті Генузького університету. Втім, замість кар'єри юриста він обрав літературну творчість.

На початку 1900-х років Марінетті починає виступати з критичними есе у французькій пресі, в 1905 р. в Мілані засновує літературний журнал «Поезія». Марінетт завжди вирізнявся бурхливим темпераментом, ексцентричністю, позерством, схильністю до епатажу, назвавши навіть самого Христа футуристом. У 1910–1911 рр. його галасливі виступи, що часом закінчувалися скандалами, проходили в Мілані, Турині, Венеції, Падуї та Неаполі. Перед Першою світовою війною

їздив із лекціями по Європі, де ініціював створення футуристичних гуртків.

В 1911–1912 рр. Марінетті як військовий кореспондент брав участь в італо-лівійській війні, а з жовтня 1913 р. – в болгарсько-турецькому конфлікті. На початку 1914 р. він побував в Москві та Петербурзі, де знайомився і обмінювався досвідом з російськими футуристами.

З початком Першої світової війни Марінетті записався добровольцем до Ломбардійського батальйону, розгорнув шалену пропаганду за вступ Італії у війну на боці Антанти, а коли це відбулося, командував на фронті броньовою машиною і навіть був нагороджений за мужність в битві поблизу Вітторіо-Венети медаллю.

З 1920-х років Марінетті співпрацює з Муссоліні, вступає у його партію і проголошує зближення ідей футуризму з фашизмом. В період фашистської диктатури Марінетті став академіком і очолював союз італійських письменників. В липні 1942 р. 62-літній Марінетті, як військовий інспектор, відвідав італійський експедиційний корпус, що браву участь в бойових діях у Росії. Там він важко захворів і був евакуйований до Італії. Помер Марінетті 2 грудня 1944 р. внаслідок серцевого нападу в італійському містечку Белладжо.

20 лютого 1909 р. в газеті «Фігаро» Марінетті оприлюднив свій «Перший маніфест футуризму». До створення маніфесту автора спонукали достатньо незвичайні обставини. Восени 1908 р. Марінетті потрапив в автомобільну аварію. Намагаючись обігнати на трасі двох велосепедистів, він не справився з керуванням і опинився в брудній стічній канаві. Спостерігаючи невдовзі після цього, як автомеханік ремонтує його ушкоджений Bugatti, Марінетті, за його словами, відчув щось схоже на раптове осяяння. Він повернувся додому і відразу ж написав текст, який став основою «Першого маніфесту футуризму».

В маніфесті Марінетті закликав до безпрецедентно радикального реформування сучасної літератури шляхом повного заперечення художніх здобутків минулого і протиставлення йому «мистецтва майбутнього», що відбиває досягнення технічного прогресу і урбаністичної цивілізації, а в суто художньому плані ґрунтується на руйнації звичних норм

мовного і смислового виразу. Макрінетті проголошував: Головними елементами нашої поезії будуть відвага, зухвальство і бунт»; «Не існує краси поза боротьбою. Нема шедеврів без агресивності!»; «Досі література оспівувала задумливість, нерухомість, екстаз і сон; ми ж хочемо оспівати наступальний рух, гарячкове безсоння, гімнастичний крок, небезпечний стрибок, ляпас і удар кулака»; «Ми хочемо зруйнувати музеї, бібліотеки, боротися з моралізмом, фемінізмом і всіма опортуністичними й утилітарними ницостями». Поетизуючи культ сили, Марінетті називав війну «очищувальною гігієною світу»: «Ми будемо прославляти війну – єдину гігієну світу, мілітаризм, патріотизм, руйнівні дії визволителів, прекрасні ідеї, за які варто померти». Відомий своїми численними епатажними гаслами на кшталт: «Позбавимо Італію від усієї зарази – істориків, археологів, мистецтвознавців, антикварів!», «Тягніть вогонь до бібліотечних полиць!», «Спрямуйте воду каналізацій в музейні склепи!», «Трощіть старі міста!», Марінетті закликав до створення «динамічної літератури майбутнього» і стверджував, що «двигун – найкращий з поетів».

Подальший розвиток теорія футуристичного мистецтва отримує в «технічних маніфестах» Марінетті: «Маніфест художників-футуристів» (1910), «Маніфест футуристичної музики і футуристичної скульптури» (1912). «Технічний маніфест футуристичної літератури» (1912), «Бездротова уява» (1913), «Слова на волі» (1913) та ін. (усього 17 теоретичних декларацій).

Декларовані теоретичні принципи футуризму Марінетті паралельно апробує й у художній формі. Його улюблені теми – машини, швидкість, індустріальна культура, війна, надлюдина, зорі і море як символ надземного.

Якщо перші його художні експерименти – поема «Завоювання зірок» (1902) – була написана під впливом французького символізму, то в подальшій творчості (книга поетичної прози «Битва під Триполі», 1911; поетична збірка «Занг тумб тумб», 1914) Марінетті використовує прийоми футуристичної поезії. В «Битві під Триполі» Марінетті описує одне з найбільш значних військових зіткнень, що відбулося між турецько-арабськими збройними формуваннями

та італійським експедиційним корпусом, який розпочав вторгнення на територію Північної Африки. Характеризуючи пафос, з яким була написана ця книжка, В. Шершеневич, її перекладач російською мовою, відзначав, що Марінетті не бачить у війні нічого трагічного або катастрофічного. Навпаки, він описує її як щось грандіозне і прекрасне. Марінетті з дивовижним захопленням та ентузіазмом описує перипетії битви, героїзм італійських солдатів, потужний рух військової техніки. Розповідаючи про війну, автор щосекунди сам вибухає від пороку власного ентузіазму. Він співає гімни бомбам та снарядам, які знищують необроблені поля, кулям, що пробивають дерева, гарматі, розпеченій від постійних артилерійських залпів, усьому, що діє і рухається. У віршах збірки «Занг тумб тумб» Марінетті вдається до вкрай радикальних футуристичних прийомів, серед яких колаж, зміна шрифтів, використання математичних і телеграфних знаків, звуконаслідування, руйнація системи розділових знаків, за допомогою яких змальовує один із епізодів італо-турецької війни 1911 р. і імітує вибухи та стрілянину.

Скандально відомим став й епатажний «африканський роман» Марінетті «Футурист Мафарка» (1910), в якому змальований міфічний завойовник Африки Мафарка, що уособлює здобутки сучасної технічної цивілізації і прославляє війну та насилля. Мафарка – безсмертна механічна надлюдина, вождь африканського племені, він здатний літати і є втіленням «нової еротичної сутності» з його сексуальною розпущеністю та презирством до жінок. Народження його сина Газурмаха подається автором в якості алегорії народження футуризму. Появу цього роману в Італії спроводжували гучні скандали та судові позови, в яких автора звинувачували в нехтуванні нормами суспільної моралі.

В 1919 р. Марінетті брав участь в організованому Муссоліні мітингу на площі Сан-Сеполькро, на якому було проголошено створення Італійського союзу боротьби. Цю подію він оспівав в «Поемі про сан-сеполькрів», написаній в особливій футуристичній манері, яку, за аналогією із «аероживописом», назвали «аеропоезією». «Аероособливості» цього вірша у прозі сам Марінетті вбачав у видовжених, як повітряна траса, фразах, не скованих знаками пунктуації, оскільки «каміння, ями та

вибоїни зустрічаються тільки на сухопутних дорогах, а хвилі, пороги і рифи – тільки на морських шляхах», а також у використанні інфінітивної форми дієслова, адже «з висоти все сприймається лише в загальних рисах. «В епоху аероплана старий, сповільнений темп мовлення є бзсилим і викликає сміх, тому необхідно звільнити на свободу слова із в'язниці латинського періоду», – констатував Марінетті.

В своїх футуристичних пошуках Марінетті звертався й до драматургії. Теоретичне обґрунтування її поетика дістала у кількох його футуристичних маніфестах. В 1915 р. Марінетті оприлюднив «Маніфест футуристичного синтетичного театру», в якому назвав драматургію майбутнього «синтетичною, алогічною, динамічною, симультанною, ірреальною». Марінетті закликав зруйнувати традиційний психологічний театр, культивувати на сцені активний фізичний рух, усунути межу між акторами і глядачами.

В драматургічному спадку Марінетті є п'єси як традиційного, «психологічного типу» («Король Гулінки», 1904; «Електричні ляльки», 1909), так і футуристичні «п'єси-синтези», спрямовані на розмивання чітких меж між різними видами творчості і створення «надп'єси», що синтезує в собі найвиразніші досягнення усіх типів мистецтва («В'язні, 1925–1928; «Вулкани», 1926; «Океан серця», 1929).

Ще за життя Марінетт ідеї футуризму поширились не лише у Європі, а й у країнах Азії та американського континенту. В Росії ідеї футуризму породили велику кількість літературних шкіл і висунули із своїх лав значних поетів, які, на противагу Марінетті, рішуче відмежовували свою творчість від ідей фашизму.

Запитання і завдання

Простежте життєвий та творчий шлях Марінетті.

Якими були естетичні погляди Марінетті? Що нового він вніс у розвиток європейської літератури XX століття?

Охарактеризуйте головні гасла футурустичної програми Марінетті.

Чому, на вашу думку, теоретичні гасла італійського футуризму виявились спізвучними ідеології фашизму?

Як естетика та поетика футуризму виявила себе в художній творчості Марінетті?

Література

Алякринская Н. Маринетти в зеркале русской прессы. *Вестник Московского университета*. Серия 10: «Журналистика». 2003. № 4. С. 77–89.

Зарубежные писатели. Биобиблиографический словарь. В 2 ч. Ч. 1. А – Л / Под ред. Н.П. Михальской. Москва: Просвещение: Учебная литература, 1997. 476 с.

Триков В. Маринетті, Філіппо Томазо. *Зарубіжні письменники: енциклопедичний довідник*. У 2 т. Т.2: Л–Я / ред. Н. Михальська. Тернопіль: «Навчальна книга–Богдан», 2006. С. 119–120.

Шершеневич В. Предисловие. *Маринетти Ф. Битва у Триполи*. Б.м.: Salamandra, 2010. С. 6 – 16.

Еудженіо Монтале

Назарець В.М. (Рівне)



Монтале Еудженіо (1896–1981), один з найбільш значних представників італійської поезії герметизму, лауреат Нобелівської премії з літератури 1975 р.

Монтале народився 12 жовтня 1896 р. в Генуї, в родині комерсанта. В 14 років після важкого захворювання змушений був перервати навчання в школі, яке компенсував інтенсивною самоосвітою, вивченням творів вітчизняної та зарубіжної літератури і філософії. З 1917 р. перебував на фронтах Першої світової війни, а після повернення в 1919 р. до Генуї звернувся до літературної творчості, писав вірші і літературно-критичні праці. З 1927 р. переїхав до Флоренції, де в 1928 р. отримав посаду директора наукової бібліотеки, на якій працював до 1938 р. і був звільнений за відмову вступити у фашистську партію. В післявоєнний період живе у Мілані, працює літературним редактором, музичним критиком і журналістом. З 1967 р. був обраний постійним членом італійського сенату, нагороджений кількома літературними преміями, почесними дипломами університетів Мілана, Рима і Кембріджа. Помер в Мілані 12 вересня 1981 року.

Монтале вважають надзвичайно складним, можливо, найбільш складним з усіх італійських поетів XX ст. Англійський критик Р. Уест, зауважуючи «ускладненість» художнього стилю Монтале, відмічала, що його поезія не пропонує вирішення екзистенційних та духовних проблем, до яких вона звертається; головне для поета – людська особистість, її важливість, «щоденна пристойність», як висловився сам Монтале. Поет вважав своїм обов'язком «співвіднести, за можливості точно, ясно і оригінально, свої вірші з внутрішнім досвідом». Критик В. Россі стверджував, що Монтале «повертає нас до тієї давньої традиції, коли й мова, й її літературні форми були ще сповнені справжнього життя». Про власний творчий метод Монтале висловлювався так: «Я не шукаю поезію. Я чекаю, коли вона сама прийде до мене»; «поезія – форма засвоєння дійсності, тінь якої ми відчуваємо і навколо себе, і в нас самих». «Я не шукав власне лірики у нашому традиційному її сенсі, як гри звукових навіювань, навпаки, мені потрібен був такий результат, який би містив у собі мотиви, але не розкривав їх: визнавши, що у мистецтві зовнішні і внутрішні обставини, з одного боку, і твір як предметна реальність, з іншого – це різні вагові категорії, потрібно було сказати про предмет і водночас приховати обставини, які до цього спонукають».

Дослідники творчості Монтале вважають, що найбільший вплив на нього мала поезія Т.С. Еліота. Обоє поетів споріднюють концептуальні для їхньої творчості аспекти художньої проблематики і особливо поетики, своєрідність якої Є. Фейгіна вбачає в трьох головних факторах:

1. Вплив на поетичну образність обоє поетів звукової матерії французьких символістів. І для Еліота, і для Монтале знайомство з французькою поезією символістів допомогло знайти спосіб формування власної поетики. / ... / Йдеться про глибинне єднання сенсу зі звуком, асоціативність на підсвідомому рівні і вираження внутрішнього гармонійного світовідчуття. Еліот саме в такий поетичній формі реалізує міфологічні структури (наприклад, в «Безплідній землі») і об'єднує віршовані тексти глибокої релігійної ідеєю, стверджуючи культурну необхідність етики. Монтале пише, на перший погляд, більш невибагливо, але ця безпосередність, проте, знаходить свій ціннісний вияв в контексті соціальної

несвободи і свідчить про незалежність особистості в моменти тоталітарних катаклізмів.

2. Широке використання верлібру і чітко сформульоване ставлення до вільного вірша, праманне обом поетам. / ... / Монтале дуже цікавили проблеми взаємодії прозового і віршованого тексту, ...крім того, італійський поет прагне звільнитися від «нав'язаного» силлаботонікою зовнішнього ритму. Навіть рима, на думку італійського поета, заважає вираженню ставлення до світу, вона виявляється знову-таки занадто «зовнішнім» фактором, який сковує ритми внутрішньої гармонії.

3. Музикальність поезії. Складна, чітко не визначена категорія, але вона в системі, як Еліота, так і Монтале, виявляється формотворчою..., такою, що зближує музичне звучання з самої філософською ідеєю музики.

Літературну славу Монтале принесли вже перші його вірші, що увійшли до збірки «Панцирі каракатиці»(1925). Написані під впливом модерністських пошуків доби, вони відрізнялись чіткістю і емоційністю ліричного сприйняття світу. Загалом стилістика поетичних збірок Монтале 30–40-х років відбиває його захоплення ідеями італійського поетичного герметизму, складними образно-смысловими побудовами, несподіваними і не завжди зрозумілими метафорами, що експресивно виражають асоціативний спосіб сприйняття світу, песимістичні настрої поета.

У віршах збірки «Панцирі каракатиці» домінують пейзажні картини морських краєвидів, літньої спеки, сонячних пляжів, на які припливом водяна хвиля виносить панцирі каракатиць. Символіка збірки містить у собі протиставлення урівноваженості «гармонії» сонця, його життєтворної радості та протестної конфліктності природних стихій – доща, зливи, смерчу. Сповнений символічним сенсом й образ стіни як захисної межі, яка може об'єднувати, або, навпаки, роз'єднувати світ людей. Символічний образ соняшника відсилає читача до картин Ван Гога і може бути інтерпретований як символ надії та свободи. Пронизана складною індивідуально-авторською символікою, збірка «Панцирі каракатиці» визначила й морально-етичну основу художнього світу лірики Монтале з її головним мотивом –

відчуттям трагічності світу. Сам поет пізніше про це говорив так: «Оскільки я від часу свого народження відчував повну дисгармонію з навколишньою реальністю, темою мого поетичного натхнення міг бути лише цей конфлікт».

В 30–40-ві рр. світ побачили збірки Монтале «Дім митника та інші вірші» (1932), «Випадковості» (1939) та поетичний цикл «Фіністерре» (1943).

Символічною є вже сама назва збірки «Випадковості», яка вказує на те, що поезія Монтале народжується в той момент, коли випадок, подія, збіг обставин немовби нагадують йому про існування реального світу, і він, кожного разу, як вперше, відкриває для себе цей світ. Важливе місце серед віршів збірки посідає тема кохання і мотиви, які свідчать про несприйняття поетом ідеології фашизму. «Його моральна мужність, – писав відомий італійський критик К. Салінарі, – стала для нас прикладом... В історичних обставинах наступу фашизму, коли над світом збиралися хмари, що знаменували початок великої трагедії, відчай Монтале здавався нам відображенням нашого власного відчаю, який ніколи не перетворювався на форму втечі від дійсності та соціальної відповідальності».

Однією з кращих поетичних збірок Монтале вважається віршова збірка «Буря та інше» (1956), пронизана мотивами самотності, пошуками власного «я». Символіка «бурі» в черговий раз підкреслила й антифашистську спрямованість ідейно-художнього світогляду Монтале, втілену у віршах збірки мотивами похмурих образів природи, людського страждання та смерті.

Значним художнім досягненням творчості Монтале стала й книга «Динарський метелик» (1956). За початковим задумом письменника вона повинна була отримати форму роману, але зрештою вилилась у складну й різномірну жанрову структуру, яку сам автор визначив, як «ескізи», невеличкі нариси», «миттєві спалахи». Історію народження цієї книги Монтале описував так: «Після десяти років бездіяльності з політичних міркувань (я не вступав в партію) в 1948 році я знайшов роботу у відомому міланському часописі, який через нестачу паперу або чогось ще виходив тільки на двох або чотирьох сторінках. Видавець хотів, щоб я відмовився від літератури й став кореспондентом. Але я все ще продовжував писати. Я

позбавлений уяви природженого романіста; я не можу навіть нічого вигадати. Але, як пристрасний шанувальник англійських есеїстів і людина з почуттям гумору... я вирішив, що зможу розповісти про себе самого і свій досвід, не наганяючи при цьому нудьги на читачів автобіографією звичайної людини, яка увесь час намагається рухатися крізь свій час таємним шляхом. Мова про те, як виникли ці короткі оповідання – *culs de lampe* – «Динарського метелика». За винятком окремих оповідань, дія яких відбувається в Лігурії, мова, переважно, йде про Флоренцію, в якій я жив упродовж двадцяти років в тісному контакті з англійською колонією, що була тоді досить значною за обсягом. У ті роки я намагався зробити щось неможливе – жити у Флоренції як італієць, який відчуває неприємний тиск політичного режиму, і, водночас, як іноземець, який не завжди розуміє місцеві проблеми. /.../ Писати про дурнів і тривіальні речі, які вважають важливими, вигадувати образ скутої обставинами і водночас вільної людини – в цьому, мабуть, переваги тих миттєвих спалахів, які відтворені у «Динарському метелику».

В післявоєнні роки з'явилися також поетичні збірки Монтале «Ксенія» (1966), «Сатура» (1971), «Щоденники 71-го і 72-го» (1973), «Зошит за чотири роки» (1977). В 1972 р. Монтале був удостоєний Нобелівської премії «за його особливу поезію, яка з великої чутливістю митця відтворювала людські цінності в символах життя, позбавленого ілюзій». «Я тут тому, що писав вірші», – скромно пояснював сам Монтале свою присутність на церемонії вручення йому престижної премії. Водночас, навіть у назві промови, яку він виголосив під час церемонії – «Чи може ще існувати поезія?» – прозвучали нотки песимістичної зневіри письменника щодо місця і сенсу поезії у житті сучасного суспільства. Один з членів Шведської академії, А. Естерлінг, зауваживши глобальний песимізм поезії Монтале, відмітив, що «трагічна врівноваженість поета містить у собі іскру впевненості в продовженні життя, в подоланні перешкод». Втім, і сам Монтале неодноразово стверджував, що історію та культурний спадок людства знищити неможливо.

Найбільш відомими українськими перекладачами поезії Монтале були Г. Кочур, О. Тарнавський та Ю. Педан.

Запитання і завдання

В чому, на вашу думку, полягає ускладненість художнього стилю Монтале?

Прокоментуйте особливості ідейно-художнього світогляду Монтале крізь призму самооцінки ним власного творчого методу.

Які риси є найбільш прикметними для визначення художньої своєрідності поетики Монтале?

Простежте творчу еволюцію Монтале?

Чим можна пояснити песимістичні мотиви лірики поета?

Охарактеризуйте проблематику та поетику збірки Монтале «Панцирі каракатиці».

Література

История итальянской литературы XIX–XX веков. Москва: Высшая школа, 1990. 286 с.

Лауреаты Нобелевской премии. Энциклопедия: В 2 т. Москва: Прогресс, 1992. Т.2: М–Я. 861 с.

Лауреати нобелівської премії. 1901–2001. Київ: ДІА, 2001. 768 с.

Раффаеле Вівіані

Назарець В.М. (Рівне)



Вівіані Раффаеле (1888–1950), визначний італійський драматург, режисер і актор. Вівіані, за словами театрального критика Віта Пандольфі, створив «грандіозну театралізовану «людську комедію» Неаполя. Продовжуючи реалістичні традиції народного італійського театру, Вівіані зробив значний внесок у розвиток неореалізму, одного з потужних напрямів в європейській драматургії другої половини XX ст.

Вівіані народився 9 січня 1888 р. в Кастелламареді Стабія в театральній родині. З дитячих років брав участь у театральних виставах. В театрі свого батька він навчався основам сценічного мистецтва, майстерності акторської гри, вмінню писати сценарії та п'єси. Систематичної освіти Вівіані не отримав: навчався лише в школі і якийсь час у коледжі.

У 1904 р., після смерті батька, вступив у мандрівну циркову трупу, через рік перейшов у театр. Виступав як естрадний виконавець з власними комічними куплетами, пізніше почав писати п'єси, в яких виступав і режисером, і актором. Упродовж 1906–1917 рр. Вівіані був актором мюзик-холу. З різними театральними трупами неодноразово виїжджав на гастролі по Італії, в 1917 р. побував на гастролях у Парижі, в 1925 р. – у Тріполі, в 1929 р. – у країнах Латинської Америки. Знявся в кількох кінофільмах, незмінно мав велику популярність серед найширших глядацьких театральних кіл.

У довоєнні роки театральна слава Вівіані викликала різко негативну реакцію з боку офіційних культурних установ, які, відповідно до профашистських ідеологічних настанов, розпочали наступ на діалектну народну культуру, демократичний дух якої чи не найбільш яскраво демонструвала в тогочасній Італії драматургія Вівіані. Його режисерські постановки та драматургічні твори піддавалися жорсткій цензурі, що різко обмежило можливості та масштаби творчої діяльності Вівіані. Після звільнення Італії у 1945 р. Вівіані повернувся на неапольську сцену, але через постійне погіршення стану здоров'я в тому ж році відмовився від сценічної діяльності. В останні роки свого життя Вівіані підготував до друку збірку своїх віршів, працював над «Автобіографією» і задумами нових комедій, які так і залишилися недописаними. Помер Вівіані 22 березня 1950 р.

Творчий спадок Вівіані досить значний: близько 220 невеличких сценок, діалогів, пісень, а також 61 п'єса, здебільшого комедійного жанру. У своїх п'єсах, більшість з яких написані неаполітанським діалектом, Вівіані виступив як продовжувач традицій реалістичного італійського театру, зокрема тієї його лінії, яка йшла від славнозвісних комедій дель арте до п'єс знаменитих драматургів К. Гоцці і К. Гольдоні і кращих здобутків італійської драматургії XX ст. Значний вплив на творчість Вівіані справила також ідея «соціальної панорами», розроблена О. де Бальзаком у його «Людській комедії». Як і Бальзак, Вівіані у своїх комедіях послідовно досліджує звичаї, мораль, особливості побуту та взаємовідносин різних суспільних прошарків Неаполя, хоча в центрі його уваги незмінно залишається доля «маленької

людини», «людини вулиці», яка, спираючись на природний розум та здоровий глузд, намагається знайти гідне місце у суспільстві.

Драматургічна творчість Вівіані розпочалася з так званої «мак'єтті» – жанрових сценок з народного неаполітанського побуту. Перша спроба створити власне п'єсу припадає на 1917 р., коли з'явилася відома комедія Вівіані «Провулок», у якій діють типові постаті неаполітанської вулиці. У період 1917–1918 рр. Вівіані створив близько 16 одноактних комедій у прозі з віршами і музичним супроводом: «Вулиця Толедо вночі», «Селянський трактир», «Порта Капуана», «Морська пристань», «Кафе вночі і вдень» та ін.

У 1919–1920 рр. Вівіані звернувся до двоактних комедій: «Муніципальна площа», «Свято в П'єдіротта», «Весілля», «Театр Едем», з яких найзначнішою вважається «Неаполітанське село» (1920), у якій змальовуються народні характери, безпосередньо пов'язані із сучасною епохою та її злободенними соціальними конфліктами, зокрема між селянами і багатіями. Комедія «Неаполітанське село» зробила його славетним на батьківщині. «Вперше після драм Верги селянське життя – найістотніший елемент життя італійської нації – було відтворене у його справжніх витоках», – відгукнувся про «Неаполітанське село» відомий італійський театрознавець В. Пандольфо.

Розквіт драматургічної творчості Вівіані припадає на 20–30-ті роки, коли з'явилися його знамениті п'єси: «Цирк Згуелья» (1921), «Факт із газетної хроніки» (1922), «Цигани» (1926), «Рибалки» (1924), «Смерть Карнавала» (1928), «Коваль» (1931), «Вимагач» (1932), «Старі із Сан Лженнаро» (1933) та ін., з-поміж яких особливо виділяються комедії «Останній вуличний волоцюга» (1932) і «Удаваний хуліган» (1932), в яких у загостреному соціально-критичному дусі драматург змалював конфлікт між мрією типового «маленького» представника вулиці знайти роботу, посісти гідне місце у житті та неможливістю реалізувати цю мрію чесним способом у нечесно, несправедливо влаштованому суспільстві. Останні з задуманих Вівіані у період 1945–1950 рр. комедій – «Коні і віслюки» та «Пошуки місця» залишились незавершеними.

Запитання і завдання

Які біографічні враження відіграли вирішальну роль у становленні Вівіані як драматурга?

Простежте головні віхи життєвого і творчого шляху Вівіані.

Прокоментуйте оцінку драматургії Вівіані театральним критиком В. Пандольфі, який назвав її «грандіозною театралізованою «людською комедією» Неаполя».

Література

История итальянской литературы XIX–XX веков. Москва: Высшая школа, 1990. 286 с.

Назарець В. Вівіані Рафаеле. *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник*. У 2-х т. Т.1 Тернопіль, «Навчальна книга–Богдан», 2005. С. 286–287.

Чезаре Павезе

Назарець В.М. (Рівне)



Павезе Чезаре (1908–1950), прозаїк і поет, представник італійської модерністської літератури.

Народився у селищі Сан-то Стефано Бельбо, що у провінції Кунео. Майбутній письменник рано втратив батька, і його виховувала матір, жінка вольова, із сильним характером. У 1923–1927 рр. навчався у Туринському ліцеї, потім у Туринському університеті (1927–1930), після закінчення якого вчителював у вечірній школі, був співробітником журналу «Культура». З 1933 р. і (з невеликими перервами) до кінця життя Павезе співпрацював з видавництвом «Ейнауді», де перекладав твори американських та англійських письменників.

Через активну антифашистську діяльність у 1935 р. Павезе був заарештований, а потім засланий у селище Бранкалеоне (Калабрія). У 1936 р. він повернувся із заслання у Турин, де поновив співпрацю з видавництвом.

У русі Опору Павезе участі не брав, роки війни провів у невеличкому селищі Серралунга, що неподалік Турина, а після її закінчення знову працював у видавництві «Ейнауді».

У 1948 р. Павезе познайомився з маловідомою американською кіноактрисою Констанс Доулінг. Безнадійне кохання до цієї жінки спричинило важку депресію, наслідком якої стало самогубство письменника: 26 серпня 1950 р. він випив смертельну дозу снодійного в одному із номерів туринського готелю «Рома». «У мене немає біографії, – писав про себе Павезе. – Після мене залишиться лише кілька книг, в яких про мене сказано все або майже все».

В останній рік життя Павезе створив два свої найкращі романи, а незадовго до смерті отримав літературну премію «Стрега». Останній запис письменника у щоденнику: «Це робили і слабкі жінки. Потрібна гордість, потрібна покора. Мене від усього цього нудить. Жодних слів. Справа. Більше писати не буду».

Павезе вважають одним з основоположників італійського неореалізму, сутність якого відомий критик-марксист К. Салінарі визначав так: «Неореалізм виник як вираження кризи, яка в 1944–1945 роках охопила все італійське суспільство. Отже, в його основу був покладений новий світогляд, нова мораль, нова ідеологія, притаманна антифашистській революції. У ньому знайшло відображення усвідомлення кризи старих панівних класів, а також того місця, яке вперше в нашій новій історії зайняли народні маси. У ньому було прагнення побачити реальну Італію і в той же час революційна віра в можливість оновлення і прогресу для всього людства. Це бу авангардний рух, оскільки він прагнув до перебудови реальності, а не тільки культури».

«Спроможний писати», – неодноразово говорив про себе самого Павезе. Цим висловом він підкреслював не лише своє літературне покликання, але й особливості свого ідейно-художнього світогляду: «втеча в літературу» була для нього й одним з наслідків «непристосованості» до реального життя, яке у своїх «Щоденниках» він називав абсурдним і аморальним. Можливо, саме така позиція визначила магістральну тему його творчості – самотність людини, втрата нею зв'язків із реальністю життя. До головних мотивів творчості Павезе, які отримують у нього символіко-міфологічну інтерпретацію, дослідники відносять також сільське життя, дитинство, свято і жертвоприношення, мандрівки і повернення. «Вирішальну

роль в його творчості, – характеризує міфологію Павезе Є. Смагіна, – відіграло сприйняття ним дитинства як міфологічного часу, коли формується доля кожної людини. Поетика міфу у Павезе нерозривно пов'язана з поетикою долі: побачити в людському житті риси долі по суті означає прирівняти її до якогось міфу. Наступний важливий мотив, що проходить крізь усю творчість Павезе, це свято, яке найтіснішим чином пов'язане з міфічними уявленнями. Свято сприймається як колективний обряд зі своєю особливою символікою, за допомогою якого знову і знову відбувається актуалізація міфу / ... / Ключовою темою творчості Павезе є тема подорожі. Його герої здійснюють подорожі, які слід розуміти не стільки переміщеннями в просторі, як проникненням в нове, незнайоме і незрозуміле середовище / ... / Поетика пам'яті і долі, розроблена Павезе, відтворює не тільки ностальгію за минулим, а й драматичне відчуття неминучої загибелі, розпаду, краху, притаманне сучасній цивілізації. Історія його героїв – це алегорія людського життя, парадигма долі не тільки окремої людини, але й всього людства».

Письменницький дебют Павезе відбувся у 1936 р., коли з'явилася його перша поетична збірка «Буденна втома», в якій домінують символічно осмислені автобіографічні та соціальні мотиви, а головний герой збірки – юнак, котрий утратив гармонійне сприйняття буття у результаті зіткнення з ворожою людині цивілізацією. Одна з ключових тем творчості Павезе – повернення героя з далеких мандрів вперше прозвучала в поезії «Південні моря», якою відкривається збірка.

З кінця 30-х рр. Павезе звернувся до прози. Після повернення із заслання він написав автобіографічну повість «В'язниця» (опубл. 1948 р.), а також повість «Рідні краї» (1941), які започаткували ще одну із наскрізних тем його прози – відчуженість, індивідуалістичну замкнутість інтелігента, його суспільну безпорадність. Герой першого твору – політичний засланець, котрого більше гнітить не його зовнішня несвобода, а атмосфера самотності, невміння вжитися у нове для нього середовище. Герой другої повісті – міський інтелігент, котрий, потрапивши у п'ємонтське село, через свій душевний егоїзм, незнання місцевих звичаїв, мимоволі розпалює пристрасті,

внаслідок чого селянин Таліно вбиває свою сестру Джізеллу, котра закохалася у міського гостя.

Упродовж 40-х рр. Павезе написав ще цілий ряд творів: повість «Пляж» (1942), де продовжив розробляти тему самотності, духовної невлаштованості інтелігента; цикл віршів «Земля і смерть» (1945–1946); збірку оповідань «Серпневі канікули» (1946), роман «Товариш» (1947), де простежена доля вихідця із міських «низів», котрий у 30-х рр. після напружених ідейних пошуків знаходить своє місце у лавах борців з фашизмом; значну кількість публіцистичних статей, в яких намагався визначити місце письменника в сучасній літературі, зв'язок літератури й ідеології: «Про нову літературу» (1945), «Фашизм і культура» (1945), «Комунізм і інтелігенція» (1946), «Американська література й інші статті» (1951) та ін.

Одним з кращих творів цього періоду є збірка «Прекрасне літо», до якої увійшли повісті «Прекрасне літо» (1940), «Диявол на пагорбах» (1948), «Поміж одних жінок» (1949). В першій з повістей перед читачем постає історія трагічної пристрасті молодій дівчині Джинії до художника Гвідо. Кохання, яке тривало лише кілька місяців, хоча й було невдалим, але допомогло Джинії вирватись із замкнутого кола самотності та безнадії. В повісті «Диявол на пагорбі», зосередившись на зображенні внутрішнього світу трьох міських юнаків, які проводять літні канікули у селі, Павезе використовує їхні враження для протиставлення двох непримиримих реальностей сільського життя, двох його світів – бідних та багатих. В останній повісті трилогії письменник зосереджує увагу виключно на представниках «вищої касты», її безтурботного, позбавленого духовного сенсу життя.

Центральним твором 40-х рр. у творчості Павезе вважається повість «Будинок на пагорбі» (1948). Пронизаний автобіографічними мотивами, цей твір є своєрідною психологічною сповіддю героя-інтелігента, вчителя Коррадо, котрий заховався від війни, жорстокості та людей в будинку на пагорбі неподалік від Турина. Він страждає від того, що не зважився вступити на шлях прямої боротьби із фашизмом і намагається віднайти втрачену душевну рівновагу у спогадах. Сам письменник найзначнішою вважав іншу книгу – «Діалоги з Леуко» (1947), у якій, побудувавши оповідь у формі діалогів

персонажів античної міфології, намагається знайти відповідь на питання, що стосуються сенсу вічних цінностей і антицінностей людського буття: життя і смерті, природи добра і зла, справедливості, злочину тощо.

В 1949 р. Павезе у своєму «Щоденнику» зробив спробу класифікації власних творів. Прозу 30-х і початку 40-х років («В'язниця», «Рідні краї», «Прекрасне літо» і «Пляж») він назвав «натуралізмом». Збірку оповідань «Серпневі канікули», написаних упродовж 1941–1944 рр. – «поезією в прозі і усвідомленням міфології». Роман «Товариш» та «Діалоги з Леуко» охарактеризував як «натуралізм і символ окремо». Твори кінця 40-х років («Будинок на пагорбі», «Диявол на пагорбі», «Поміж одних жінок», «Місяць і вогнища») об'єднані визначенням «символічна реальність».

Остання прижиттєва книга – роман «Місяць і вогнища» (1950), у якому історія про повернення героя після тривалих мандрів у світ свого дитинства прочитується як символічна алегорія історії складних духовних пошуків та «повернень» до світу реальності самого автора. Посмертно були видані поетична збірка Павезе «У смерті очі твої» (1951), щоденник «Ремесло жити» (1952), збірка ранніх оповідань «Святкова ніч» (1953), незакінчений роман-діалог «Великий вогонь» (1959), незакінчений цикл оповідань і віршів «Привіт, Мазіно» (1968).

16 серпня 1950 р. Павезе записав щоденнику: «Свою суспільну місію я виконав – так, як вмів. Я працював, я дарував поезію людям, я розділив страждання багатьох із них».

Окремі твори Павезе переклали українською мовою В. Шовкун і Ю. Буряк.

Запитання і завдання

Простежте творчу еволюцію Павезе.

Прокоментуйте прихований сенс вислову Павезе «спроможний писати». Як через цей вислів можна пояснити особливості ідейного світогляду письменника?

Які мотиви є визначальними у творчості Павезе? Визначте їхній символіко-міфологічний контекст.

Проаналізуйте ідейний зміст творів Павезе «Прекрасне літо», «Будинок на пагорбі», «Діалоги з Леуко».

Література

Богемский Г. Феномен Павезе. *Иностранная*

література. 1976. № 2.

Брейтбурд Г. Годен к перу. *Иностранная литература*. 1973. № 7.

Данченко В. Чезаре Павезе. Библиографический указатель. Москва, 1975.

История итальянской литературы XIX–XX веков. Москва: Высшая школа, 1990. 286 с.

Назарець В. Павезе Чезаре. *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник*. У 2-х т. Т.2. Тернопіль. Навчальна книга–Богдан, 2006. С. 310–311.

Потапова З. Итальянский роман сегодня. Москва: Наука, 1977. 191 с.

Потапова З. Неореализм в итальянской литературе. Москва: Издательство АН СССР, 1961. 228 с.

Тондо М. Приглашение к чтению Павезе. *Современная художественная литература за рубежом*. 1985. № 5.

Сальваторе Квазімодо

Назарець В.М. (Рівне)



Квазімодо Сальваторе (1901–1968), італійський поет, лауреат Нобелівської премії з літератури 1959 р., один з основоположників італійської поетичної течії герметизму.

Народився Квазімодо 20 серпня 1901 р. в м. Модіке на Сицилії в сім'ї начальника залізничної станції. З 1916 р. вчився в технічному училищі у Мессіні, де вперше зацікавився поезією, а в 1919 р. поступає в Римський політехнічний інститут, який через нестачу коштів, так і не зміг закінчити. У 1920 році він одружується з Біче Донетті і починає серйозно займатися літературою, в чому його підтримує монсеньйор Рамполлі, сицилійський священик у Римі. Майбутній письменник вивчає грецьку та латину й через непевність у своїх літературних здібностях, займається роботою, що вимагає технічних знань.

З 1926 р. Квазімодо працює в міністерстві цивільного будівництва, паралельно пише вірші, які, починаючи з 1929 р., з'являються в літературних журналах. В тому ж 1929 р. швагър

Квазімодо, Еліо Вітторіні, що став згодом відомим романістом, критиком і перекладачем, знайомить його з колом поетів-герметистів, зокрема з Еудженіо Монтале та Джузеппе Унгаретті.

В 1930 р. світ побачила перша віршована збірка Квазімодо «Вода і земля», яка започаткувала «герметистський» період його творчості, що триває до 1942 р. Вірші цього періоду характеризує інтелектуальна ускладненість, метафорична образність, культ слова, в тематичній площині поет віддає перевагу природним образам, часто стилізованим під мотиви та образи давньогрецької поезики. «Герметистський» період охоплює також збірки «Потонулий гобой» (1932), «Аромат евкаліпта та інші вірші» (1933), «Ерато і Аполліон» (1936), «Поезії» (1938). В 1932 р. літературні заслуги поета були удостоєні Флорентійської премії «Антіко Фатторе».

В 1934 р. він живе у Мілані, а з 1938 р. залишає свою посаду у міністерстві й стає редактором тижневика «Темпо». З 1941 р. Квазімодо працював професором італійської літератури Міланської консерваторії. Несприйняття ідеології фашизму зумовило співпрацю Квазімодо з рухом Опору, через що кілька місяців він провів у фашистській в'язниці. Антифашистські настрої відбилися і в тогочасній поезії Квазімодо, зокрема в збірці «Надходить вечір» (1942), яка започаткувала новий період у його творчості, пов'язаний із спробами поета чітко визначитись у своїх життєвих пріоритетах, виробити активну суспільно-громадську позицію, перейти, за словами критики, від «поезії внутрішнього світу до поезії приналежності»: поетичні збірки «День за днем» (1947), «Життя – не сон» (1949), «Фальшива й справжня зелень» (1954), «Незрівнянна земля» (1958). «Давати і мати» (1966):

Чи ми могли співать, коли нога чужинця
Була над нашим серцем, –
Поміж мерців. Забутих серед площ
На вкритій кригою, твердій траві,
Під жалісливі лементи дітей,
Під чорні стогони
Тих матерів, що вийшли зустрічат
Своїх синів, розп'ятих на стовпах?
Ми на гілля плакучих верб

Повісили і ліри наші,
І журний вітер їх розгойдував поволі.
(переклад М. Бажана)

У багатьох віршах збірок цього періоду звучать громадянські мотиви, оспівуються борці проти фашизму. Поет звертається до рідної Сицилії, її історії, її мальовничих пейзажних картин. «У віршах Квазімодо, – писав Л. Арагон, – Сицилія постає як сонячна реальність навіть тоді, коли її світло виглядає як пільма». В окремих поезіях Квазімодо цього часу з'являються невластиві йому до того епічні жанрові вкраплення, насамперед в творах, спрямованих проти машинної цивілізації, яка позбавляє людину її духовних основ. Натомість, він підкреслює важливу суспільну місію поезії, яка, за його словами, «наділена силою, спроможною подолати схоластику абстракцій, вона живе у своєму історичному вимірі, від якого нікому не втекти. Завдячуючи поезії кожен з народів може передати іншим здобутки своєї цивілізації».

Поряд з оригінальною поезією Квазімодо часто виступав як перекладач (твори Гомера, схіла, Софокла, Евріпіда, Вергілія, Овідія, П. Неруди та ін.). В 1945 р. Квазімодо вступив до комуністичної партії, але невдовзі вийшов з неї, оскільки не міг змиритися з необхідністю писати політичні вірші на замовлення. З 1950 р. Квазімодо – член Всесвітньої Ради Миру, наприкінці 1958 р. відвідав СРР. З 50-х років Квазімодо неодноразово отримував різноманітні нагороди: в 1953 р – отримав поетичну премію «Етна-Таорміна», в 1958 – премію Вареджіо, в 1967 р. – почесну ступінь Оксфордського університету. В 1959 р. Квазімодо було присуджено Нобелівську премію «за ліричну поезію, яка з класичною жвавістю виражає трагічний досвід нашого часу». Незважаючи на безумовний авторитет Квазімодо в літературних колах, він не вважався найзначнішим італійським поетом, тому повідомлення щодо присудження йому Нобелівської премії з літератури за 1959 було великою несподіванкою. У 1959 році американський дослідник Г. Кембон зазначив, що «Квазімодо, безперечно, належить важливе місце серед сучасних італійських поетів, хоча останні його книги нерідко розчаровують». У статті, опублікованій в «Books Abroad» роком пізніше, критик Ф. Голффінг називає Квазімодо «досить простим поетом в порівнянні з такими

майстрами, як Монтале, Еліот чи Єйтс». У той же час англійський літературознавець Баура в 1960 році писав, що Квазімодо, «як жоден інший сучасний поет, говорить від імені всієї Європи». У своїй промові на церемонії нагородження Нобелівською премією Квазімодо сказав, що «поезія народжується на самоті і... з цієї самотності поширюється у всіх напрямках... Поезія, навіть лірична, – це завжди «мова». Слухачем може бути хто завгодно: сам поет, його дух, випадковий перехожий або тисячі людей».

Помер Квазімодо раптово, від крововиливу в мозок під час поетичного фестивалю в Амалфі 14 червня 1968 р.

Запитання і завдання

Простежте життєвий шлях та творчу еволюцію Квазімодо

Які особливості визначають лірику Квазімодо «герметистського» періоду його творчості?

Як змінився ідейно-художній світогляд поета у воєнні та післявоєнні роки?

Охарактеризуйте провідні мотиви поетичних збірок Квазімодо 40–60-х років.

Література

История итальянской литературы XIX–XX веков. Москва: Высшая школа, 1990. 286 с.

Лауреаты Нобелевской премии. Энциклопедия: В 2 т. Москва: Прогресс, 1992. Т.1: А–Л. 781 с.

Джузеппе Унгаретті

Назарець В.М. (Рівне)



Унгаретті Джузеппе (1888 – 1970), італійський поет і перекладач, один з основоположників італійського герметизму.

Унгаретті походив із тосканської сім'ї євреїв-емігрантів. Він народився 10 лютого 1888 р. в єгипетській Олександрії. Його батько працював на будівництві Суецького каналу. Дитячі та юнацькі роки Унгаретті пройшли у Єгипті. З років юності він захоплювався поезією Леопарді, Бодлера, Малларме, філософією Ніцше.

Починаючи з 1912 р., Унгаретті навчався у Парижі, де налагодив творчі зв'язки з відомими французькими поетами-модерністами – Г. Аполлінером та П. Валері, а також італійськими поетами-футуристами. На цей самий час припадає й публікація перших поетичних творів Унгаретті, що побачили світ у міланському часописі «Лачерба».

З початком Першої світової війни Унгаретті був мобілізований в армію і упродовж 1915–1918 рр. воював на австрійському фронті. Роки війни стали переломними у формуванні його світогляду: «Побачивши страждання людей у військових траншеях, я відкрив для себе таємницю людини, загадку поезії і сенс власної творчості».

У наступні роки Унгаретті займався літературною діяльністю. У 1936 р., не бажаючи співпрацювати з культурними організаціями фашистської Італії, залишив батьківщину, перебравшись у Бразилію, де кілька років викладав курс італійської літератури в університеті міста Сан-Паула. На батьківщину Унгаретті повернувся лише у 1943 р., після краху диктатури Б. Муссоліні. У повоєнні роки поєднував літературну творчість з активною громадсько-політичною роботою: з 1962 р. Унгаретті був президентом Європейського співтовариства письменників, неодноразово виступав у своїх віршах та публіцистичних статтях на захист народів тих країн, де панувала військова диктатура. Ще за життя Унгаретті став визнаним класиком і, одночасно, реформатором національної поезії, був нагороджений численними престижними літературними преміями. Помер Унгаретті в Мілані 2 червня 1970 р. від бронхопневмонії на 83-му році життя.

Перша поетична збірка Унгаретті «Забутий порт» вийшла друком у 1916 р. Більшість поезій ранньої лірики Унгаретті присвячена темі світової війни, інтерпретованої в дусі мотивів символістської та футуристської поетики. Перший поетичний досвід Унгаретті навіяний катастрофічними враженнями від подій Першої світової війни. Фатальна і трагічна атмосфера людських переживань, які поет спостерігав на війні, змушує його з ретельним виваженням ставитися до кожного слова, прагнути максимальної стислості фрази. Війна позбавляє людину не лише її матеріальних статків. Через кров, бруд, моральні й фізичні страждання вона змушує людину відчутти,

яким безмежно крихким є саме її існування у цьому світі. Усе це спонукає поета до поглибленого самоаналізу, до усвідомлення цінностей власного внутрішнього світу, його зв'язків з природою, історією й усім людством.

Вже у ранній поезії Унгаретті визначились й основні мотиви його творчості: трагічність, самотність, прагнення до взаєморозуміння людей різних націй та політичних переконань.

Віршам Унгаретті 20-х рр. притаманні лаконізм, відмова від рими і чітко впорядкованого синтаксису, тяжіння до суб'єктивних асоціацій, за допомогою яких розгортається поетичний образ; акцентована простота мовленнєвих засобів поетичного вираження:

Я жива істота.
Як камінь
Сан-Мікеле,
такий же холодний,
такий твердий,
такий сухий,
такий цупкий,
такий безнадійно вмерлий.
Як камінь той
мій плач
сухий, невидний.
Ми смерть
переживаєм
за життя.

(«Я жива істота...», пер. В. Стуса)

Вірші першої збірки склали й переважну частину поезій наступної – «Радощі корабельних аварій» (1919), яка з доповненнями та переробками перевидавалась у 1931 та 1936 рр. під назвою «Радощі».

В цей період Унгаретті став одним із засновників поетичної школи герметизму, яку, крім нього, представляли також такі визначні італійські поети XX ст., як Е. Монтале, У. Саба, С. Квазімодо. Герметизм – течія модерністської поезії, що виникла під впливом французьких поетів С. Малларме і П. Валері. За спостереженнями З. Потапової, «принцип поетики герметизму при побудові образу – ускладнена

аналогія, перенесення одного сприйняттяєвого ряду на інший із втратою з'єднувальної логічної ланки або з пропуском відправного пункту думки. Звідси зашифрованість образу, що виникає внаслідок цілого ланцюжка суб'єктивних асоціацій. ...Герметики прагнули до максимальної значимості слова, але в першу чергу як передачі почуття, а не думки: слово повинно було передавати прихований світ душевних порухів та станів».

Основні риси поетики герметизму, відображені в поетичних збірках Унгаретті «Забутий порт», «Радощі корабельних аварій», «Радощі», на думку О. Виставкіної, полягають у тому, що поет:

- відмовляється від пунктуації. У віршах Унгаретті її замінено «пробілами», які отримують навантаження семантичної та експресивної паузи;

- унікає традиційної поетичної лексики, яку компенсує звичайними прозаїчними словами, запозиченими з повсякденного мовлення. Ці слова повинні без зайвих поетичних прикрас висловити глибину думки, яку вони «дістають» з «глибини» самого життя;

- деформує традиційний синтаксис, розбиваючи фрази на синтагми, що логічно зв'язані між собою і утворюють цілісний поетичний сенс;

- особливу роль відводить аналогії, через яку встановлює предметні взаємозв'язки відображених реалій;

- переважну увагу приділяє «оголеному» слову, спроможному з максимальною точністю висловити почуття;

- надає специфічної музичності віршованому ритму, співзвучному глибинним рухам людської душі, ритму її сердечних переживань;

- не використовує засоби традиційної метрики, замінюючи її поетичною технікою верлібра.

Підсумкову назву віршів усіх трьох збірок – «Радощі» сам Унгаретті у передмові до останньої з них коментував так: «Кажуть, що проста й дивна назва. Вона була б дивною, якби все навколо не виглядало як корабельна аварія, якби все не було перекинутим, розчавленим, пошматованим часом. Це радість від того, що будь-яка миттєвість, яку переживаєш, дає можливість відчутти й щось інше. У цей момент з'являється радість миттєвості, у якої не буде іншого відчуття, крім

очікування смерті...»

У позначених поетикою герметизму поетичних збірках і циклах Унгаретті 30–40-х рр.: «Почуття часу» (1933), «Окупований» (1943–1944), «Страждання» (1947) посилюються песимістичні мотиви, настрої приреченості та смерті:

О, вторгнення миті в потьмарений мозок,
 Ти біль той нестерпний і тіла, й землі,
 Що зойком розпачливим рівний своїм
 Роз'ятреній тиші безжалісно вбитих.
 В цю мить прокидається ангел в лахмітті,
 Останній хранитель вцілілого Духа...
 Вікам вже знайомий цей образ печальний,
 Приречений вождь на чолі всіх приречених
 Попереду йде, і чоло його тінь огортає...
 («Ангел жебраків», пер. О. Пахльовської)

У збірці «Почуття часу» воєнні мотиви попередніх років змінюються не менш драматичними, про що промовисто свідчать вже самі назви віршів: «Туга» («туга, служниця божевілля...»), «Гімн смерті» («смерть, скупа річка... ти подаруєш мені мертве серце, у мене не буде більше думок...»), «Милосердя» («я – поранена людина, і я прагну, нарешті, сягнути милосердя, яке зійде до самотньої людини...»). За словами О. Виставкіної, збірка «Почуття часу» «розкриває перед нами еволюцію поетики Унгаретті, яка, в свою чергу, обумовлена внутрішнім зростанням автора, його зрілістю. Намагаючись осмислити минуле, осягнути логіку світової катастрофи перед обличчям Вічності, призначення і сенс земного шляху, Унгаретті прагне стати Людиною, виявляючи в своїх відчуттях відгомін почуттів, властивих всьому людству. Тому біографічні мотиви, наголошені в збірці «Радощі», поступаються місцем більш екзистенційному сприйняттю світу. Так для поета розпочинається болісне повернення до віри в Бога, яке, можливо, є тим єдиним, що дарує впевненість у цьому крихкому, мінливому світі. Паралельно зі змінами в тематиці відбуваються зміни й на стилістичному рівні: це, в першу чергу, повернення до традиційних форм італійської лірики, але з урахуванням власного попереднього досвіду оновлення метрики і пошуку слова. Після революційного досвіду першої збірки Джузеппе Унгаретті поступово відкриває

переваги класичної поетичної мови та мелодики, чарівність традиції».

У повоєнний період поезія Унгаретті загалом залишається в межах герметичного бачення світу, але щоразу, особливо в останні роки життя (збірка «Життя людини», 1969) стаючи відкритішою, насичуючись конкретним соціально-політичним змістом, що відображає реалії сучасного поетові життя італійського суспільства. Творчість Унгаретті, пронизана пафосом постійного оновлення ліричних форм, вважається одним із найвищих досягнень італійської поезії XX ст.

Українською мовою ряд творів Унгаретті переклали М. Лукаш, Г. Кочур, В. Стус, О. Пахльовська, Ю. Педан, О. Пахльовська.

Запитання і завдання

В чому полягає значення творчості Унгаретті для розвитку італійської поезії XX століття?

Які життєві події стали визначальними для формування ідейно-художнього світогляду Унгаретті?

Охарактеризуйте антивоєнний пафос поезії Унгаретті.

Визначте головні риси герметичної поетики Унгаретті.

Проаналізуйте тематику поетичних збірок Унгаретті «Забутий порт», «Радощі корабельних аварій», «Радощі».

Простежте творчу еволюцію Унгаретті в поетичних збірках 30–60-х років.

Література

История итальянской литературы XIX–XX веков. Москва: Высшая школа, 1990. 286 с.

Литература антифашистского Сопротивления в странах Европы. 1939–1945. Москва: Наука, 1972.

Назарець В. Унгаретті Джузеппе. *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник*. У 2-х т. Т.2 Тернопіль. Навчальна книга–Богдан, 2006. С. 646–648.

Література Китаю

Лу Сінь

Воробей О.С. (Київ)



Лу Сінь (鲁迅, 1881-1936) правомірно вважається батьком новітньої китайської літератури. Письменник, літературознавець, публіцист – він став свідком карколомних подій минулого fin de siècle і, будучи стурбованим долею Китаю, належав до тієї частини інтелігенції, яка ставила перед собою гострі проблеми відновлення країни, наносила удар по традиційній ідеології. Протягом усього життя Лу Сінь намагався піддати переосмисленню систему давніх моральних пріоритетів, віддавав сили на виховання справжньої вільної особистості, намагався привести у відповідність духовний стан китайців основним тенденціям розвитку тогочасних культур Заходу.

Народився Лу Сінь 25 вересня 1881 року в повітовому містечку Шаосін (绍兴), провінції Чжецзян (浙江省) у родині Чжоу (周). Батько письменника був людиною освіченою, мати походила з селянської сім'ї. Справжнє прізвище та ім'я письменника – Чжоу Шужень (周树人). Лу Сінь – літературний псевдонім, в основу якого покладено прізвище матері – Лу (鲁), а Сінь (迅) – ім'я. Псевдонімом Лу Сінь почав підписуватись з 1918 року, з часу опублікування його першого оповідання «Щоденник божевільного» (《狂人日记》).

Сімейні нещастя, хвороба батька, важка бідність і, як наслідок, ломбард і аптека – часті для нього місця відвідування. І вже тоді – думки про безрадісне, нещасливе життя народу і роздуми про тих, хто колись намагався допомогти йому, й хто найчастіше зазнавав поразки. Про це китайському хлопчику розповідали події давнини, описані в історичних книжках. Звичайним був інтерес до історії та поезії для юнаків, які зростали у старому Китаї.

Лу Сіня переслідували безвідрадні спогади дитинства, коли все життя родини було зосереджене на смертельній

хворобі єдиного її годувальника. І в Японії, куди його відіслали у 1902 році для здобуття вищої освіти, він вступає до медичного інституту, щоб рятувати таких, як його батько, «який більше страждав від неграмотного лікування, ніж від самої хвороби». Болісно роздумуючи над тим, якою має бути ідеальна людина і в чому недоліки національного характеру китайців, письменник усе більше віддалявся від медицини, захоплюючись філософією, літературою та природничими науками. Лу Сінь писав, що медицина не така вже невідкладна справа для Китаю і, що велика смертність від хвороб – не найстрашніше у країні. Він вважав, що відсталому народові насамперед необхідно розвивати свою національну свідомість. Лу Сінь вірив, що саме література може допомогти у цьому. Він усвідомив вагомість літератури у справі виховання нової людини та оновлення Китаю в цілому, тому літературній творчості Лу Сінь присвятить своє життя. Згодом прийде і розуміння завдань, які повинні стояти перед літературою у боротьбі за національне та соціальне визволення – це для письменника стане головним.

У 1909 році Лу Сінь повернувся з Японії на батьківщину. Повалення монархії в 1911 році не принесло народу полегшення: у країні розпочалась громадянська війна та протистояння між різними політичними силами. Розчарування Лу Сіня у зміні влади викликало в нього засмучення та зневіру. У центрі уваги письменника після подій 1911 року і до 1918 року було питання про долю Китаю, про шляхи розвитку китайської державності, про справжнє розкріпачення народу. Наприкінці 20-х років, коли в Китаї, під безпосереднім впливом революційних зрушень у Російській імперії, почалося нове емоційне піднесення, в думках і художній творчості письменника відбулися помітні зміни. Відтак, у 1918 році на сторінках журналу революційно-демократичного напрямку «Нова молодь» (《新青年》) з'явилося перше оповідання Лу Сіня «Щоденник божевільного» (《狂人日记》), яке принесло письменникові великий успіх.

Рух 4 травня¹⁸ 1919 року посилив боротьбу проти

¹⁸ Національно-визвольний рух 4 травня 1919 року розпочав нову еру модернізації країни у різних аспектах, насамперед у культурному, просвітницькому, ідеологічному та політичному. В історичному контексті Рух 4 травня – це період від 4 травня до 28 червня 1919 р., тобто з моменту першої студентської демонстрації і до

застарілих ідеологічних догм, засилля конфуціанства, старої недосконалої системи освіти. Китайські інтелектуали виступали за розповсюдження природничих знань, за зрозумілу для народу літературу і мистецтво, за широке використання досягнень європейської науки.

У 1923 році Лу Сінь видає збірку оповідань під назвою «Поклик» (《呐喊》), у яку увійшли твори, написані в період 1918 – 1922 років («Щоденник божевільного», «Справжня історія А-К'ю» (《阿Q正传》), «Кун Іцзі» (《孔乙己》), «Ліки» (《药》), «Рідні місця» (《故乡》), «Маленька пригода» (《一件小事》), «Свято Літа» (《端午节》) та ін.). Характерні риси нового реалізму, наскрізь перейняті ядучим сарказмом, з'явилися вже у першому оповіданні Лу Сіня «Щоденник божевільного», яке стало наче вступом до збірки «Поклик»: в ньому автор розмірковує про людоджерське суспільство, в той час коли в інших оповіданнях описується картина цього суспільства. Головний герой оповідання «Щоденник божевільного» – відкривач істини та викривач зла. «Божевільний» усвідомив весь жах оточуючого його життя, зробив страшне відкриття – люди їдять людей. На початку оповідання Лу Сінь зазначає, що «божевільний» хворів на манію переслідування. В кожному, з ким зустрічається «божевільний» на своєму шляху, він бачить людоджера, який, як йому здається, має намір з'їсти його. Герой починає розуміти, що люди пожирають людей скрізь, вони, виявляється, їли їх завжди і всюди, а не тільки в його рідному селі Ланцзицунь (狼子村), яке в оповіданні виступає символом старої китайської провінції. Відкривши сторінки історії, герой бачить, що між рядків про гуманність, справедливість та інші конфуціанські добродетності скрізь проглядає «людоджерство». Ця згубна звичка позбавляє людей довіри один до одного, насичує їх постійною підозрілістю, ганебною цікавістю до всього, що має відношення до крові (наприклад, епізод із сухотником, який змочує хліб у кров злочинця під час смертної кари). «Божевільний» прекрасно знає легенди та перекази про шанобливих синів у Китаї і замислюється над словами брата

того дня, коли китайська делегація в Парижі відмовилася підписати мирний договір. Однак в літературі це поняття має ширші хронологічні межі, а саме – від 1919 по 1925 рр.

про те, що для порятунку хворих батьків син не вагаючись має вирізати із себе шмат м'яса і нагодувати їх. І головний герой застерігає синів від таких дій, наголошуючи, що їхні самовтішання тимчасові: «Якщо можна з'їсти шматок людини, то можна з'їсти і всю повністю». Тож, образ божевілля виступає в образах людей, які їдять собі подібних. Героя охоплює жах при думці, що від людоджерів неможливо сховатися, щоб непомітно для себе не наїстися людського м'яса. Можливо, думає герой, ще є діти, які не стали людоджерам? І наостанок він кричить: «Врятуйте дітей!».

Це оповідання стало надією письменника на те, що мистецьке слово здатне пробудити хоча б частину людей, які заснули у закритій залізній камері, а потім ті, у свою чергу, пробудять інших і всі разом вони вийдуть на волю.

4 грудня 1921 року на сторінках «Пекінської ранкової газети» (《北京晨报》) з'явився перший розділ психологічного оповідання «Справжня історія А-К'ю», яке безперечно належить до скарбниці світової літератури. Для написання цього оповідання Лу Сінь іронічно використав традиційну форму офіційних життєписів у китайських історіях. Автор у розпачі зупиняється перед неможливістю відстежити родовід свого героя, який нахабно заявляє, що він походить від одних і тих самих предків, що і поважний пан Чжао, за що і отримує ляпаса від цього самого панича. Автор не тільки не зміг віднайти походження прізвища свого головного героя, він навіть не виявив ієрогліф, який би відповідав його імені. А-К'ю зневажають, але він потрібен для суспільства, однак за його мізерною особистістю можна розгледіти трударя, майстра на всі руки, без якого не обійтись. Наче про славетні лицарські перемоги у піднесеному стилі Лу Сінь розповідає про лихі пригоди свого головного героя. Однак, як виявляється через певний час, у житті героя вже і немає нещастя та негараздів, оскільки є лише «перемоги» і їхнім заспокійливим туманом повністю оповитий А-К'ю. Ілюзорні перемоги йдуть одна за одною. Вони починаються уже із твердження та самопереконавання А-К'ю, що його син міг бути більш родовитий, аніж сини найшанованіших жителів села. А коли його б'ють, він втішає себе миттєвою вигадкою, що це побив його негідний син.

В оповіданні «Справжня історія А-К'ю» присутні два плани: один з яких – китайське село, а інший – модель сучасного Лу Сіню суспільства, яке сповнене зневаги до особистості, глуму над нормами моралі та свавіллям в усіх сферах суспільного життя (економічній, політичній, духовній та соціальній). Для такого суспільства характерно втішатися «моральними перемогами», які допомагають забути про ганебне ставлення до себе, прийняти такі вчинки як належне і загалом прилаштовувати людину до сприйняття образ в цілому, а відтак повністю позбавляти можливості і прагнення до боротьби з такими суспільними підвалинами. Недарма після побиття лакованою палицею старшого сина пана Цяня А-К'ю «відчув полегшення, а згодом і забуття – дорогоцінний спадок, залишений його пращурами». Вигадана А-К'ю розрада «моральної перемоги» після публікації оповідання отримала власну назву – **ак'юїзм**. Ак'юїзм – це лицемірство, возведене у ранг щирості: шукаючи розради у «маленькій перемозі», людина починає вірити в її реальність і вже через певний час забуває про те, що вона була придумана нею самою.

Незвичайний успіх творів Лу Сіня пояснюється на рідкість органічним поєднанням гротеску з реалістичним баченням життя. Сам письменник говорив, що він бере свій матеріал з життя нещасних людей хворого суспільства. Вихід у світ збірки «Поклик» (《吶喊》), у творах якої письменник виступає гнівним викривачем старого феодального ладу з його поневоленням людини, темрявою і забобонами, знаменував собою велику подію в літературному житті країни, сприяв утвердженню Лу Сіня як основоположника нової реалістичної літератури Китаю. Однак, для творчості Лу Сіня були характерні і власні інновації, які яскраво виокремлюють його власний індивідуальний художній метод з-поміж інших: типізація як спосіб художнього узагальнення, лаконічність викладу, звернення до сатири, емпіричний підхід до написання твору (письменник має сам пережити те, про що пише) тощо.

1926 року, в період активізації військових дій на півдні країни, куди Лу Сінь виїхав з Пекіна через утиски з боку партії Гоміндан¹⁹, в Амої він влаштовується викладачем в університеті.

¹⁹ Гоміндан (国名党) – перша правляча політична партія в історії Республіканського Китаю, існує з 1912 року. Партія вела збройну боротьбу з генералами Бейяньського угруповання (1912-1928), та пізніше з Комуністичною

Та згодом письменник зазнав переслідувань з боку адміністрації і змушений був залишити роботу. В цей період у світ виходить друга збірка його оповідань «Блукання» (《彷徨》), в якій об'єднанні оповідання, написані в 1924 – 1925 роках: «Щасливе родина» (《幸福的家庭》), «Брати» (《弟兄》), «Мило» («肥皂»), «Пан Гао» (《高老夫子》). У цій збірці Лу Сінь правдиво зображає китайську дійсність, виступає з викривальних позицій сміливого борця проти соціальної несправедливості.

Пізніше Лу Сінь переїздить до Кантону, де встановилася влада уряду Сун Ятсена, і починає працювати деканом літературного факультету Університету імені Сун Ятсена. В той час він уже став популярним письменником Китаю особливо серед тогочасної молоді.

Надрукована у 1927 році збірка «Дикі трави» (《野草》) стала першою збіркою *поезії в прозі*²⁰ у новітній літературі Китаю. У поезії в прозі Лу Сінь яскраво виразив свої естетико-філософські погляди, внутрішні почуття, хвилювання. Збірка «Дикі трави» сповнена глибокого емоційного психологізму і дає змогу читачеві зрозуміти думки частини молодих людей тогочасного Китаю, почути їхній біль і радість, любов і ненависть, їхні прагнення. В «Диких травах» простежується особлива манера розповіді, притаманна зазвичай ліричним жанрам: внутрішній світ автора, його ставлення до життя передані через конкретні та глибоко індивідуалізовані переживання. «Дикі трави» складаються з передмови і 23 коротких прозово-поетичних замальовок, розміром від трьохсот до трьох тисяч ієрогліфів. Сам Лу Сінь згадував, що «через нещадну критику, якої зазнала моя сентиментальна поезія, я написав «Моє втрачене кохання» (《我的失恋》); через ненависть до людей – сторонніх споглядачів суспільства, написав «Помсту (I)» (《复仇 (I)》); будучи схвилюваним

партією Китаю, боротьба з якою прийняла форму громадянської війни. Партія Гоміндан зазнала поразки у 1949 р. та була змушена переміститися на Тайвань.

²⁰ До 1927, перед виходом збірки Лу Сіня «Дикі трави», вже існувало дві збірки поезій в прозі. Одна збірка «Плач уночі» (《夜哭》) Цзяо Цзю'їня була надрукована у 1925 році, а інша – збірка письменника Гао Чанхуна «Душевні пошуки» (《心的探险》), яка вийшла друком у 1926 році. «Плач уночі» – це перша збірка поезії в прозі в новітній китайській літературі. Та все ж, «Дикі трави» значно відрізняються високою майстерністю та художньою зрілістю від двох вищезгаданих збірок.

відчаєм та втратою віри молоддю я написав «Надію» (《希望》); «Такий воїн» (《这样的战士》) написав через усвідомлення того, що літератори та вчені підтримували воєначальників; «Сухий листок» (《蜡叶》) написаний для особи, яка мене кохає та прагне захистити. В таких поезіях у прозі як «Дорікання собаки» (《狗的驳诘》), «Судження» (《立论》), «Після смерті» (《死后》), «Розумний, дурень та раб» (《聪明人和傻子和奴才》) письменник яскраво змальовує владу «людини», жадібність, життєві випробування та посилення рабства. Усі згадані вище ліричні мініатюри характеризуються стислою манерою викладу, а іронічні засоби та гостра сатирична експресія ускладнюють їх сприймання та розуміння.

З 1927 року Лу Сінь жив у Шанхаї, брав активну участь у літературній боротьбі кінця 20-х років, яка закінчилася перемогою письменників з прокомуністичними поглядами і створенням Лівої ліги письменників²¹ на чолі з Лу Сінем і Мао Дунем (矛盾). До Лівої ліги також входили Го Можо (郭沫若) і відома тогочасна письменниця Дін Лін (丁玲).

«Старі легенди у новій редакції» (《故事新编》, 1936) стала останньою збіркою письменника, виданою за його життя. Вона включає оповідання з відомими сюжетами, запозиченими Лу Сінем із китайського фольклору, але з авторським переосмисленням та акцентом на моральній сутності цих переказів та легенд. Лу Сінь намагався вивільнити легенди від ритуальних пишнот: описані в оповіданні події максимально наближені до життя та безпосередньої дійсності, з елементами опису побутової повсякденності. Наприклад, в оповіданні «Втеча на Місяць» (《奔月》) від стомленого Стрільця І чудес очікувати марно, особливо коли він після полювання приносить додому лише трьох підстрелених ворон та одного горобця. Відомий герой, який колись давно врятував світ – зараз нікому не відомий, його учень вкрав його славу і намагається вбити його, врешті і дружина полишає героя. Вона (Лу Сінь залишає сюжет легенди) відлітає на Місяць, забравши з собою ліки безсмертя. І тим безглуздіша ця архаїзована сучасна ситуація, в абсурдності якої зберігається благородство

²¹ Ліга лівих письменників (中国左翼作家联盟) – організація китайських літераторів та письменників з марксистськими та прокомуністичними поглядами.

Стрільця.

Лу Сінь наблизив китайську літературу до дійсності, до життя, до народу, зробив її могутньою зброєю прогресу, поставив на службу сучасності, привніс в неї новий, невідомий їй досі світ ідей та образів.

Це обумовлено, звичайно ж, особистістю письменника – її традиційністю та широтою. Лу Сінь успадкував щирість та безкомпромісність китайських поетів, «бідних вчених», які віддавали перевагу голодній правді над будь-якою ситою брехнею. З тією різницею, що правда за часів Лу Сіня діставалася невимірно важче ніж у далекій древності. Приймавши цю чудову традицію і розвинувши її дієвість, Лу Сінь зближається у ній з подібними йому борцями за істину в усій світовій літературі.

Запитання і завдання

Розкрийте тему божевілья в оповіданні Лу Сіня «Записки божевільного», порівняйте з однойменним твором М.В. Гоголя.

Проаналізуйте оповідання «Нотатки божевільного»: визначити метафоричність людоджерства, особливості щоденникової форми оповіді та художні прийоми психологізації та індивідуалізації.

Проілюструйте зародження поняття *ак'юїзму* на прикладі трагедії «маленької людини» в оповіданні Лу Сіня «Справжня історія А-к'ю» та визначити засоби іронії та сатири в оповіданні.

Визначте особливості *поезії в прозі* у творчості Лу Сіня.

Розгляньте китайську інтерпретацію жанру *поезії в прозі* та простежити філософсько-модерністичну концепцію збірки «Дикі трави» («Помста», «Осінь ніч», «Чарівна казка» та ін.). Визначити передумови написання *поезій в прозі* у збірці, а також психологічне та філософське наповнення ліричних мініатюр.

Виявіть підґрунтя комедійного осучаснення давнини у циклі сатирично-героїчних казок «Старі легенди у новій редакції» («Втеча на Місяць», «Меч», «Покорення потопу», «За папороттю» та ін.). Пояснити акцент автора на позитивному навантаженні образів героїв міфів та легенд.

Література

Голубнича Л. Про Лу Сіня. *Сучасність* [Вид.: Українське товариство закордонних студій]. Мюнхен, 1962. № 4. С. 8-9.

Ісаєва Н.С. «Щоденник божевільного» Гоголя і Лу Сіня: психологічний аспект порівняння. *Літературознавчі студії*. Київ: КНУ, 2009. Вип. 25. С. 77-85.

Петров В. В. Лу Синь: очерк жизни и творчества. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1960. 383 с.

Позднеева Л. Д. Лу Синь. Жизнь и творчество: 1881-1936. Москва: Издательство Московского университета, 1959. 572 с.

Харишин Д. Г. Художня концепція особистості у прозі Лу Сіня 20-х років XX століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2014. 21 с.

Харишин Д. Г. Реалістична основа художнього мислення Лу Сіня (на матеріалі збірок «Поклик» і «Блукання»). *Літературознавчі студії Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2013. Вип. 40, ч. 2. С. 288–297.

Krebsova B. Lu Xun: his life and his works. Prague: Czechoslovak Academy of Sciences, 1953. 111 p.

钱理群。鲁迅作品十五讲。北京：北京大学。2003年。364页。

Лао Ше

Воробей О.С. (Київ)



Лао Ше (老舍, 1899-1966) – літературний псевдонім відомого китайського письменника Шу Цінчуня (舒庆春). Проза і драма Лао Ше перекладається майже усіма мовами світу: англійською, японською, німецькою, українською та ін. Творчість Лао Ше, увібравши у себе традиції Китаю, приваблює читача чудовим гумором та сатирою.

Народився Лао Ше у Пекіні 4 лютого 1898 року в сім'ї бідняка. Ця обставина мала велике значення в його подальшому творчому житті. Письменник зображував у своїх творах людей праці, представників китайської бідноти,

нужденних та знедолених. Художні твори Лао Ше – його оповідання, повісті та п'єси – сповнені глибокого співчуття до гіркої долі знедолених та пройняті справжнім людинолюбством.

Лао Ше у ранньому дитинстві втратив батька, опорою сім'ї стала мати, яка відзначалась надзвичайною працьовитістю і старанністю. З семи років Лао Ше вступив до приватної початкової школи, де ознайомився із старими канонічними книгами та китайською класикою. Заняття вже у ранньому віці зародили в ньому любов до китайської стародавньої літератури та глибоку повагу до книги.

Пізніше Лао Ше відвідував так звану «нову школу», в якій тоді, окрім географії, математики та інших предметів, також вивчали «Книгу пісень»²² та стародавні літературні пам'ятки. То був час, коли учні користувалися книжною літературною мовою і їм не дозволялося писати живою, народною мовою. Після закінчення початкової школи Лао Ше не міг продовжувати навчання у середній школі, оскільки коштів на навчання не вистачало. Тому він вступив до учительської семінарії, в якій не лише безкоштовно вчили, але і забезпечували гуртожитком та харчуванням.

Учительську семінарію Лао Ше закінчив через п'ять років, у 1918 р. За ці п'ять років він навчився писати вірші і прозу *веньянем*²³. Під час канікул і на самостійних заняттях він або поринав у читання віршів китайських поетів, або вивчав твори давньої літератури.

Зрушення в галузі літератури і мистецтва в період Руху 4 травня²⁴ глибоко схвилювали Лао Ше. Він став прихильником і захисником розмовної мови в літературній творчості. Письменник зрозумів, яку свободу слова несли із собою нова літературна мова *байхуа*²⁵, і йому захотілося цією живою і

²² «Книга пісень» (《诗经》) – літературна пам'ятка Китаю XII - VI століть до н. е., яка містить 305 поетичних творів, створених у різних царствах Стародавнього Китаю. Є обов'язковою складовою конфуціанського доробку.

²³ Веньянь (文言) – традиційна писемна китайська мова, що базується на граматиці й лексиці стародавньої китайської мови.

²⁴ Національно-визвольний рух 4 травня 1919 року розпочав нову еру модернізації країни у різних аспектах, насамперед у культурному, просвітницькому, ідеологічному та політичному. В історичному контексті Рух 4 травня – це період від 4 травня до 28 червня 1919 р., тобто з моменту першої студентської демонстрації і до того дня, коли китайська делегація в Парижі відмовилася підписати мирний договір. Однак в літературі це поняття має ширші хронологічні межі, а саме – від 1919 по 1925 рр.

²⁵ Байхуа (白话) – у широкому значенні цей термін вживається на позначення розмовної мови на протипагу традиційній письмовій мові *веньянь*.

зрозумілою усім людям мовою викласти свої думки і почуття. «Писати мовою *байхуа* і розставляти нові розділові знаки здавалося мені надзвичайно приємним і цікавим заняттям», – згадував він пізніше.

Однак, в той час Лао Ше був знайомий лише з кількома поетичними і прозовими творами, написаними письменниками мовою *байхуа*, і сам не володів літературною майстерністю написання творів новою мовою на належному рівні, відтак його спроби писати вірші і оповідання на *байхуа* не мали успіху. У 1923 році Лао Ше почав викладати китайську літературу у Нанькайському університеті. Він захоплено ставився до цієї роботи, тому що вона наближала його до літератури та художньої творчості. Він розповідав своїм слухачам про видатні твори китайських письменників, допомагав їм у роботі над літературними творами.

Незабаром для Лао Ше відкрилася можливість поїхати до Великобританії, де він спочатку вчився в Оксфорді, а потім став викладачем китайської літератури в Інституті Сходу. Англійську мову Лао Ше знав недосконало, а тому почав вивчати її шляхом читання творів англійських письменників – він читав Герберта Уеллса, Джозефа Конрада та інших, але найулюбленішим письменником Лао Ше став Чарльз Діккенс. Поступово Лао Ше ознайомився зі світовою літературою. На цей час у нього було уже достатньо власних спостережень життя і людей, певний життєвий досвід. Це давало йому якийсь матеріал для його літературної праці. Саме так і розпочався його творчий шлях. У 1926 році Лао Ше публікує свій перший роман «Філософія поважного Чжана» (《老张的哲学》) в літературному журналі «Сяошо Юебао» (《小说月报》). У романі присутня ціла низка визискувачів, захребетників, крутіїв та хабарників; письменник зображає їх наче «зі сторони», з ледь помітною зневажливою усмішкою, дуже рідко звертаючись до очевидної сатири. Чесні, добродушні герої зображені або слабкими, нездатними до боротьби, або ж сповнені феодальних пережитків. Однак симпатія автора, його співчуття цим людям безсумнівно відчувається у кожному слові. Відтак, у першому ж романі Лао Ше чітко виокремлюються дві основні філософські тенденції ранньої творчості письменника: повне несприйняття світу насилля, наживи, шахрайства та

пронизана гуманізмом жага до світлого та доброго начала у людях, які намагаються зберегти свою людяність, віру у принципи моралі всупереч оточуючій їх дійсності.

У березні 1927 року в тому ж журналі друкується роман «Мудрець сказав» (《赵子曰》), в якому Лао Ше показав готовність молоді до боротьби та самопожертви заради майбутнього Китаю.

У травні 1929 р. з'являється навіяний темами та образами Великобританії роман «Двоє Ма» (《二马》), в якому зіткнулися два світи – демократична та розвинена Англія і застиглий на роздоріжжі, ще не зорієнтований у всіх складнощах сучасного життя, Китай. Зі сторінок роману перед читачем постають двоє Ма – батько Ма Цзежень та син Ма Вей. Батько приїхав до Лондону, щоб отримати у спадок від старшого брата значну суму коштів та крамничку антикваріату, яка незабаром переходить до іншого господаря, а здобутий капітал поволі тоне. Ма Цзяжень не хоче приймати ту дійсність, з якою він зіткнувся у Лондоні: він відкидає, принижує абсолютно все, що пов'язане із європейською цивілізацією, нахваляючи виключно все китайське. Автор змальовує його сповненим пересудів та забобонів, Ма Цзяжень одночасно постає перед читачем комічним та жалюгідним. На противагу батькові, Лао Ше подає образ сина Ма Вея як ерудованого, інтелігентного юнака, якого хвилюють сучасні політичні та економічні зрушення у світі, зокрема у Китаї. Залишаючись вірним своїй батьківщині, він розуміє, що певні напрямки розвитку європейських країн Китаю варто було б перейняти.

У 1929 році Лао Ше їде з Англії назад до Китаю, затримавшись спочатку на три місяці в Парижі, а потім на півроку в Сінгапурі, де він викладав у школі для китайських поселенців. У цей період часу ним була написана повість «День народження Сяопо» (《小坡的生日》), яка була надрукована в журналі «Сяошо Юебао». В повісті письменник вперше звертається до традиційної образності, запозичуючи її зі старовинних переказів та легенд, а також із середньовічної китайської літератури.

У серпні 1933 р. два шанхайські видавництва одночасно публікують два романи Лао Ше, які отримали чималий резонанс у літературних колах і прикували увагу до Лао Ше.

Мова йде про «Розлучення» (《离婚》, 1933) та «Записки про Котяче місто» (《猫城记》, 1932). Дуже рідко у одного письменника можна зустріти настільки несхожі між собою твори, написані в один період часу. Роман «Розлучення» написаний у традиційній манері соціально-побутової оповіді, в якому зображується чиновники середнього класу, типові і не зовсім типові представники із власними проблемами та пристрастями. З великою іронією описуються незначні за своїм соціальним статусом особи, які в протигагу усьому видають себе за поважних осіб, їх нудне життя з дружинами, сором'язливі мрії про інше, «поетичне» життя та дійсність.

У 1933 р. виходить друком один з найвідоміших романів письменника – «Записки про Котяче місто», гостра сатира якого було спрямована проти суспільно-економічної та державно-політичної систем Китаю того періоду. Однак, фантастика, незвичайність місця дії допомогли письменнику подолати цензуру і надрукувати роман, спрямований насамперед проти уряду Чан Кайши²⁶ (蒋介石, 1887-1975).

У романі «Записки про Котяче місто» боротьба котячих армій виглядає як карикатура на національно-визвольний рух китайського народу в момент, коли Японія розпочала відкриту агресію проти Китаю. Певною мірою Лао Ше навіть передбачив події, що відбулися відразу після відкритої інтервенції Японії в Китай, коли правляча верхівка Гоміндану була більше стурбована боротьбою проти Комуністичної партії Китаю, ніж війною проти японської навали.

Ліричний герой роману, від імені якого і ведеться оповідь, внаслідок аварії міжпланетного космічного корабля опиняється на планеті Марс, заселеного дивними створіннями – людьми-кішками. І все, що він бачить у Котячому місті – державний устрій, закони, армія, школи, звичаї та побут мешканців – викликають огиду та несприятелів, оскільки абсолютно все викривлено, спотворено, має ось-ось розвалиться, а люди замість порятунку себе шукають забуття у дурманному листі. У місті володарюють апатія та лицемірство, самообман та бажання обдурити навіть друзів. Відтак, у початковій школі атестати видають ще до початку першого

²⁶ Чан Кайши – військовий і політичний діяч Китаю, очолив партію Гоміндан у 1925 року після смерті Сунь Ятсена.

заняття, а у вищому навчальному закладі студенти безжалісно знущаються і б'ють викладачів. Музеї спустошені, адже національний спадок був проданий в обмін на банкноти, що з гордістю називаються «національним престижем». Один солдат із сусідньої держави Собак змушує тремтіти від страху п'ятсот озброєних людей-кішок, чиї командири б'ються між собою за право здати столицю. І навіть якщо хтось і спроможний осягнути весь жах цієї дійсності, єдине, що йому залишається, – самопожертва, героїчна, але даремна.

Роман «Записки Котячого міста» свідчить про серйозні зміни у світогляді письменника. Розчарувавшись у владі, Лао Ше назавжди зневірився у можливості виправлення суспільства однією лише просвітою народу, за допомогою реформ, адже як показала практика впродовж 20-30 рр. XX ст. в Китаї навіть не робилося ґрунтовних спроб для викорінення феодальних пережитків. Критикуючи китайську дійсність, описуючи хворе суспільство, занепалу традиційну культуру і пов'язані з нею типовий уклад та образ думок письменник висміює не тільки прихильників Гоміньдану, але й лідерів Комуністичної партії. Після утворення КНР у 1949 р. під тиском комуністичної цензури Лао Ше був змушений пояснити критику КПК тим, що на час написання не мав повного розуміння політики Мао Цзедуна, а тому його критика була помилковою і надалі він не буде перевидавати свій роман про державу Котів.

Подальший розвиток історії Китаю, на жаль, показав, що все, чого остерігався автор, – було втілено в життя під час сумнозвісної Культурної революції²⁷.

У 1934 р. Лао Ше повертається до Китаю і вирішує оселитися спочатку в Пекіні, який на той момент мав назву Бейпін, а потім вже переїздить до містечка Цзінань, де до самого початку повномасштабного вторгнення Японії у 1937 році Лао Ше був викладачем Шаньдунського університету Цілу. У 1935 році Лао Ше завершує роботу над романом «Рикша» (《骆驼祥子》), одним з найвизначніших своїх творів того періоду. Роман одразу привернув до себе увагу широкої

²⁷ Культурна революція (кит. 文化革命, 1966-1976) – масовий рух, початий вождем КПК Мао Цзедунем, який мав на меті зміцнення монопольної влади і був спрямований проти вищих представників середнього класу – державних службовців, митців і вчених, які були знищені, ув'язнені, принижені або вигнані з країни.

громадськості і приніс автору популярність. У романі «Рикша» мова йде про життя пекінського рикші Сянцзи на прізвисько Верблюд: йому всього лише 22 роки, він здоровий і «чимось схожий на дерево, міцне і кремезне....». Але каторжна праця за три роки перетворює Сянцзи на хворого знесиленого каліку. В ньому згасає віра в майбутнє, з'являється бездумна байдужість: «Він тягнув візка, а в серці його була порожнеча. Він більше ні про що не думав, ні на що не сподівався. Дивлячись на худу собаку, він зрозумів, що сам схожий на неї». Цим твором Лао Ше заявив про себе як блискучий знавець пекінського побуту, життя народу і народної мови. В оцінці роману були одноголосні і китайські читачі, і критики, і літературознавці – всі говорили і писали про нього як про один із найцікавіших і яскравих творів сучасної китайської літератури.

Попри те, що Китай та Японія вели періодичні бойові дії з 1931 року, повномасштабна війна розгорнулась у 1937 році. У перші роки війни творчі зусилля Лао Ше сконцентрувалися на драматургії, на близьких до фольклору виконавчих жанрах – оповідках, поетичних діалогах. Письменник намагався налагодити прямий контакт з широкою аудиторією, яка здебільшого була неписемною, прагнучи донести своє слово і думку до солдатських окопів та лазаретів, підтримати їхній дух у цій війні. Героїко-патріотичний напрям у драматургії представлений такими п'єсами як «Чжан Цзичжун» (《张自忠》, 1941) – про загиблого у вирішальний та переможній битві під Тайерчжуаном китайського воєначальника, а також написана у співавторстві з Сун Чжиді (宋之的, 1914-1956) п'єса на чотири дії «Батьківщина понад усе» (《国家至上》, 1940), в якій мова йде про прагнення людей різних національностей Китаю об'єднатися у часи скрути їхньої батьківщини.

В останні роки війни Лао Ше знову звертається до великої прози. У романі «Вогняне поховання» (《火葬》, 1943) мова йде про бої за невеличке містечко Веньчен, яке захопили японці і безуспішну спробу китайців відбити місто. Письменник змальовує у романі процес зростання національної свідомості та ненависті до агресорів серед мирних жителів і солдатів, а також неспроможність китайського командування вести успішні наступальні операції та бойові дії загалом.

Майже п'ять років письменник працював над своїм найбільшим за об'ємом романом-трилогією «Чотири покоління однієї сім'ї» (《四世同堂》, 1945) – спочатку у Китаї, а потім у США, куди письменник виїхав читати лекції. Трилогія складається з романів «Паніка» (《惶惑》), «Нужда» (《偷生》), «Голод» (《饥荒》), в яких розповідається про життя Пекіна в роки японської окупації на фоні подій світового масштабу. Показуючи як історичні події змінюються у світосприйнятті героїв і впливають на їхні долі, письменник досягає синтезу епічного та психологічного начал. У центрі роману – велика родина Ці: деякі її представники намагаються залишитися осторонь і відгородитися від реальності, інші намагаючись здобути найбільші преференції для себе, стають колабораціоністами, інші ж знаходять себе у русі супротиву. Описані у романах події підкреслюють думку автора про те, що перемога можлива виключно при сумісній співпраці між інтелігенцією (якою є переважна кількість головних героїв трилогії) та простими робітниками і солдатами.

Після приходу до влади Мао Цзедун та комуністів у 1949 р. Лао Ше повернувся в рідне місто – Пекін. Після довготривалої війни значні зміни в житті народу, незвичайні звершення в житті Китаю, загальне патріотичне піднесення в країні породжують в свідомості письменника бажання художніми засобами відобразити розвиток нового життя, народження нових людей і відносин в новому Китаї.

За цей час Лао Ше пише понад двадцять п'єс, одну повість, незакінчений роман, цілу низку творів малих оповідних жанрів, нариси, есе, однак більшість його робіт було відверто політично заангажовані – адже абсолютно все ретельно перевірялося цензурою і у друк виходили виключно схвалені партією твори. Позаяк, в цей період часу була написана «Чайна» (《茶馆》, 1957), що цілком справедливо визнана кращим драматичним твором письменника і яка повністю відтворює особливості авторського художнього стилю. Своєю художньо-естетичною відмінністю від інших творів 50-60 рр. XX ст. п'єса ймовірно пояснюється впровадженням культурно-політичного курсу

Подвійної сотні²⁸, коли в Китаї стимулювався розвиток усіх видів мистецтв з мінімальним втручанням цензури. У цій п'єсі, на відміну від інших (наприклад, «Перлина Фан» (《仿珍珠》, 1950), «Канава Вус Дракона» (《龙须沟》, 1950), не виявляється пропагандистська сутність китайського театру комуністичної доби, а тому домінує авторська позиція, індивідуальна стилістика та жанрова специфіка творів.

На початку 60-х років Лао Ше починає писати новий роман, який він так і не зміг закінчити – «Під пурпуровими стягами» (《正红旗下》). Про роман нічого не було відомо до 1979 р., доки одинадцять перших глав не надрукували у трьох номерах літературного вісника 《人民文学》. Через рік незавершений роман вийшов окремим виданням. У романі змальовується улюблене місто письменника – Пекін початку XX ст., однак це не історична хроніка, а більше скидається на художню автобіографію чи сімейну хроніку. Лао Ше детально описує маньчжурський етнос, адже письменник народився у родині маньчжурів, а його батько служив в одному із восьми знаменних військ, кожне з яких мало свій колір – звідси і походить назву роману. Автор достеменно описує побут маньчжурів, їхнє повсякденне життя, звички та традиції.

У середині 60-х років гостріше проводяться політичні кампанії, практично перестають друкувати професійних письменників, включаючи власне самого Лао Ше, фізичний та емоційний стан якого помітно погіршувався. Влітку 1966 р. письменник потрапляє до лікарні, повернувшись з якої він опиняється вже у вирі подій Культурної революції. Не зважаючи на застереження лікаря, письменник іде на роботу і стає свідком знущань хунвейбінів²⁹ над його співробітником, Лао Ше – який не був зазначений у списку – рішуче заступився

²⁸ Курс «подвійної сотні» для партійних представників літературних та наукових кіл, який також носить назву за цитатою Конфуція «Нехай розквітнуть сотні квітів, нехай сперечаються сотні вчених». Перші згадки датуються 1951-1953 рр., але офіційно оголошений був Мао Цзедун у травні 1956 р. на урядовому зібранні. Найбільш активна частина компанії розпочалася у лютому 1957 р., коли Мао Цзедун звернувся до китайської інтелігенції, пропонуючи свободу думки, слова, критику та плюралізм. Це відразу викликало гостру критику партії, ідей комунізму та особисто Мао Цзедуну, в чому останній вбачав загрозу встановленому порядку та своїй владі. У червні 1957 р. вся компанія була швидко припинена, але її наслідки відчувалися ще протягом 1958-1966 рр. Початковий етап свободи слова та думки виявився пасткою (на разі важко сказати, було це зороблено умисно чи випадково), адже внаслідок компанії виявили незгідних з режимом представників інтелігенції, яких почали переслідувати та репресувати.

²⁹ Хунвейбіни (кит. 红卫兵) – члени створених у період Культурної революції (1966–1976 рр.) бойовничих груп та загонів студентської і шкільної молоді.

за нього, за що і був побитий до напівсмерті. Щоб припинити фізичні знущання над письменником, його колеги змушені були оголосити Лао Ше «діючим контрреволюціонером» і передати безпосередньо поліції. Лише пізно ввечері письменник, весь поранений, зміг повернутися додому, проте вранці вже мав вийти на роботу з ярликом «діючого контрреволюціонера». Однак, до роботи він так і не дійшов – лише через добу його тіло було знайдено у передмісті, в озері Тайпінху. Труп був в одній білизні, верхній одяг лежав на березі, а по воді плавали аркуші паперу, проте родині було заборонено дивитися на них. Вочевидь письменник сам вкоротив собі віку, проте дотепер це питання залишається дискусійним. Лише після завершення Культурної революції ім'я Лао Ше було реабілітоване, а прах письменника був перенесений у 1978 році на кладовище Бабаошань, де поховані найвидатніші люди Китаю.

Запитання і завдання

Розкрийте проблему «маленької людини» та сутність соціально-побутової тематики у романі Лао Ше «Рикша».

Проаналізуйте причинність переосмислення сімейних цінностей у романі Лао Ше «Розлучення».

Охарактеризуйте мовностильову своєрідність творів Лао Ше.

Визначте ознаки жанру антиутопії у романі «Записки котячого міста».

На прикладі п'єси Лао Ше «Чайна» проілюструйте процес епізації п'єси у сюжетній лінії, конфлікті, засобах творення героїв тощо.

Література

Антиповский А. А. Раннее творчество Лао Шэ. Темы, герои, образы / отв. редактор В.Ф.Сорокин. Москва, 1967. 187 с.

Болотина О.П. Лао Шэ. Творчество военных лет (1937 - 1949) / отв. редактор В.Ф.Сорокин. Москва, 1983. 231 с.

Воробей О. С. П'єса Лао Ше «Чайна»: синтез китайського та західного драматичних мистецтв. *Мовні і концептуальні картини світу*. Вип.28. Київ: КНУ імені Тараса Шевченка, 2010. С. 320-326.

Воробей О.С. Особливості епізованої драми Лао Ше у зіставленні з епічним театром Бертольда Брехта. *Вісник*

Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Вип. 1(19). Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2013. С. 51-57.

Воробей О.С. Творчість Лао Ше і китайська розмовна драма першої половини XX ст. Дисертація канд. філол. наук: 10.01.04, Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2013. 190 с.

Родионов А. А. Национальный характер китайцев в творчестве Лао Шэ : автореф. дис. канд. филол. наук : 10.01.03. Санкт-Петерб. гос. ун-т. СПб., 2001. 24 с.

Семанов В.И. Драматургия Лао Шэ. *Писатели стран народной демократии*. Вып 4. Москва. 1960. С. 5-76.

A history of contemporary Chinese literature / ed. by Zicheng Hong. Leiden : BRILL, 2007. 636 p.

Bickers Robert A. New Light on Lao She, London, and the London Missionary Society, 1921-1929. *Modern Chinese Literature*, vol. 8, no. 1/2, 1994, pp. 21-39.

王本朝。老舍研究。重庆大学出版社，2013年。220页。

老舍。作品经典（上卷）。北京：中国广播电视出版社，2007。357页。

老舍研究资料（上/下）。北京：知识产权出版社，2010.2。1065页。

老舍评说七十年。北京：中国华侨出版社，2005。437页。

Ба Цзінь

Воробей О.С. (Київ)



Ба Цзінь (巴金, 1904-2005) – справжнє ім'я Лі Фейган (李尧棠) – народився 25 листопада 1904 року у місті Ченду. Його батько, як дід і прадід, належав до когорти учених і служив правителем повіту. Його виховували згідно правил тогочасної заможної родини: навчали грамоті за старими конфуціанськими канонами, привчали до культу предків, до суворого дотримання церемоніалу у родині і особливо у суспільстві.

Сінхайська революція 1911 року принесла багато змін у соціальному та економічному житті країни, однак у родині Ба Цзіня все залишалося по-старому. В дитинстві, за словами Ба Цзіня, його першим наставником була мати, яка вчила його «любити бідних і багатих», «допомагати тим, хто потребує підтримки», «співчувати слугам, які живуть гірше за тебе і в жодному разі не ставити себе вище від них». Коли йому було всього лише десять років, його мати померла, відтак старшому брату Ба Цзіня випала доля взяти на себе тягар сімейних проблем, а вихованням онука зайнявся голова родини – дідусь. Ба Цзінь з огидою завжди згадував момент, коли дві родички з його родини змушені були вийти заміж та жити за феодалськими звичаями, в основі яких не було і натяку на кохання та взаємоповагу. Це стало причиною того, що ще в юні роки Ба Цзінь почав негативно ставитися до феодалного устрою та його пережитків, він не сприймав традиційну лицемірну, на його думку, конфуціанську мораль.

Під час Руху 4 травня³⁰ 1919 року п'ятнадцятирічний Ба Цзінь, як і більшість тогочасної молоді, перейнявся ідеями оновлення, про що пізніше напише у мемуарах: «Я почав сприймати нові ідеї в період Руху 4 травня. Зовсім новий світ, що відкрився, викликав у мене деяку розгубленість, але я жадібно, всією душею всотував все нове, що ставало мені доступним. Все нове, прогресивне, я полюбив, все старе, відстале – зненавидів».

Згідно із рішенням голови родини середню школу майбутній письменник не відвідував, а продовжував отримувати освіту вдома. Однак, все кардинально змінилось у 1920 році після смерті дідуся, коли Ба Цзінь та його брат поступили до школи іноземних мов у м. Ченду на відділення англійської мови. Майже щодня вони читали такі періодичні видання як «Нова Молодь» (《新亲年》), «Молодий Китай» (《少年中国》) та інші прогресивні журнали. Ба Цзінь із захватом читав у перекладі твори європейських письменників, а твори англійською мовою – в оригіналі, оскільки досконало

³⁰ Національно-визвольний рух 4 травня 1919 року розпочав нову еру модернізації країни у різних аспектах, насамперед у культурному, просвітницькому, ідеологічному та політичному. В історичному контексті Рух 4 травня – це період від 4 травня до 28 червня 1919 р., тобто з моменту першої студентської демонстрації і до того дня, коли китайська делегація в Парижі відмовилася підписати мирний договір. Однак в літературі це поняття має ширші хронологічні межі, а саме – від 1919 по 1925 рр.

володів нею.

Серед прочитаних перекладів особливу увагу Ба Цзіня привертають твори Петра Кропоткіна³¹ («Лист до молоді») та Емми Гольдман³² («Анархізм та інші есе»). Захоплення особистістю російського князя-анархіста та ідеями анархо-комуністичної утопії приводять Ба Цзіня до лав анархістської організації «Народної громади» (《民众社》), з якою був пов'язаний більше двох десятиліть. Анархістські ідеї вплинули і на вибір псевдоніму Ба Цзіня: перший склад Ба – це перший склад у транслітерованому прізвищі Михайла Бакуніна³³ (巴枯宁), а Цзінь – в шанхайській вимові «кін» – останній склад транслітерованого прізвища Петра Кропоткіна (克鲁泡特金). В цей час разом з групою однодумців молодий письменник написав декілька статей, в яких розмірковує про соціально-політичне майбутнє країни, а також стає редактором анархістського журналу «Тьмяне світло» (《微明》), в якому ці статті публікувалися.

У 1923 році Ба Цзінь разом з братом переїжджають до Шанхаю, а потім до Нанкіну, де письменник у 1925 році закінчив середню школу при Південно-східному університеті. Ба Цзінь хотів поступати до Пекінського університету, однак через проблеми зі здоров'ям повертається до Шанхаю, де займається редакторською роботою, а також перекладає з англійської «Хліб та воля» П. Кропоткіна.

1927 року Ба Цзінь їде до Франції – спочатку у Марсель, а потім до Парижу – з метою поглибленого вивчення анархізму. В подорожі він пише «Записи під час морського плавання» (《海行杂记》), де формулює основу своєї віри: «Немає інших способів порятунку людства, окрім опору, протесту». Незважаючи на те, що у Франції Ба Цзінь провів більше року і часто почувався дуже пригніченим і самотнім, однак наприкінці свого життєвого шляху він буде згадувати цей період як один із найщасливіших у своєму житті. У невеличкій

³¹ Петро Кропоткін – російський історик, філософ, публіцист, географ та геолог, основоположник ідеології анархо-комунізму та один з найбільш впливових теоретиків анархізму.

³² Емма Гольдман (1869-1940) – російська анархістка та феміністка, відіграла важливу роль у розвитку політичної філософії анархізму у Північній Америці та Європі першої половини XX ст.

³³ Михайло Бакунін (1814-1876) – російський політичний діяч, один з головних ідеологів і практиків анархізму, автор праці «Держава та анархія», в якій автор бореться з єдиним, на його думку, злом – всіма формами державності, і прагне досягти загальнолюдського братства на руїнах всіх держав.

квартирі у латинському кварталі до нього приходили друзі, з якими вони обговорювали найважливіші події світової політики, ділилися думками та розмірковували про майбутнє. Ба Цзінь постійно думає про Китай, його подальшу долю, переживає за друзів, які залишилися там: «Кожного вечора, почувши як лунають дзвони Собору Паризької богоматері, я писав у зошиті щось схоже на повість; так через три місяці я написав перші чотири глави «Загибелі».

Свій перший роман «Загибель» (《灭亡》, 1928) він почав писати, зворушений історією двох італійських робітників, Нікола Сакко і Бартоломео Ванцетті³⁴, які перебували у американській в'язниці за сфабрикованою справою протягом шести років та були засуджені до смертної кари. Ба Цзінь розпочав переписку з Бартоломео Ванцетті (липень-серпень 1927 р.), від якого одного разу надійшов лист з життєствердним кредо для письменника: «Ти повинен жити та любити людей, допомагати їм». У грудні 1928 року Ба Цзінь залишає Францію і повертається до Китаю, у 1929 р. повість «Загибель» була схвалена письменниками Є Шеньтао³⁵ та Чжен Чженьдо³⁶ і побачила світ на сторінках популярного літературного журналу – «Щомісячник прози» (《小说月报》).

У повісті «Загибель» розповідається історія молодого революціонера Ду Дасіня, який готовий пожертвувати своїм життям заради щастя інших. Однак, образ Да Дусіня дуже схожий на самого молодого Ба Цзіня – «революціонера-

³⁴ Нікола Сакко та Бартоломео Ванцетті – учасники анархістського руху, вихідці з Італії, які проживали в США. Стали широко відомі після того, як у 1920 році в США їм було пред'явлено звинувачення у вбивстві касира і двох охоронців взуттєвої фабрики у м. Саут-Брейнтрі. Суд присяжних виніс вердикт про винність і засудив до страти на електричному стільці. У 1977 році губернатор Массачусетсу Майкл Дукакіс видав прокламацію, що Сакко і Ванцетті були несправедливо засуджені і що «будь-яка ганьба повинна бути назавжди видалена з їхніх імен», але ця прокламація не проголосувала їх невинними.

³⁵ Є Шеньтао (叶圣陶, 1894-1988) – відомий китайський письменник, літератор, редактор та просвітник. Під час Руху 4 травня був одним із організаторів першого в Китаї Товариства літературних вчень (文学研究会), після утворення КНР обіймав посаду заступника міністра культури. В основі його творчої та виховної діяльності лежав принцип – «література для людей» (文学为人生).

³⁶ Чжен Чженьдо (郑振铎, 1898-1958) – китайський журналіст, письменник, археолог та вчений. Публікувався під різними псевдонімами: Баофунь (寶芬), Го Юаньсін (郭源新) та СТ. Вніс значний вклад у становлення китайської літератури та видавничої справи. Був організатором Товариства літературних вчень, у 1923 р. очолює редакцію «Щомісячника прози», а наприкінці 1931 р. одночасно стає професором двох університетів – Єнчін та Цінхуа; протягом тривалого часу був головним редактором «Світової літературної скарбниці» (《世纪文库》). Після утворення КНР очолив міністерство охорони культурного спадку, став директором Інституту археології Китайської академії наук, а також обіймав інші представницькі посади, пов'язані із діяльністю культури та літератури (був радником міністра культури, членом комітету наукових програм Держради КНР та ін.). Загинув у авіакатастрофі під час своєї подорожі до Радянського Союзу у 1958 р.

романтика», який поверхнево сприймає будь-які революційні процеси. Продовженням повісті «Загибель» став наступний твір письменника у жанрі щоденника-сповіді – «Нове життя» (《新生》, 1933), в якому письменник продовжує тему молодих революціонерів: не вольовий, морально слабкий головний герой повісті Лі Лен, впевнившись у марності всеохоплюючої любові, звертається до іншої крайності – заперечення всього. Він заперечує засади існування держави, суспільства, сім'ї. У повісті Ба Цзінь повністю змальовує шлях від розчарування, песимізму та духовної спустошеності, коли навколо лише «нудьга і смерть, темінь та страх» до внутрішнього розкріпачення особистості, розуміння себе у цьому світі та своєї участі у подальшій боротьбі.

У повісті «Вмираюче сонце» (《死去的太阳》, 1931) Ба Цзінь у художній формі відтворює реальні події – розстріл поліцією міжнародного сеттльмента³⁷ робітничої демонстрації у Шанхаї 30 травня 1925 р. і подальший страйк студентів та робітників у Нанькіні у знак протесту. На фоні справжніх подій постає художній персонаж – студент У Янцін, учасник цих подій. Молодий юнак сповнений обурення через розстріл мирного населення, але не знає як і проти кого конкретно вести свою боротьбу. За думкою автора, прикладом для нього стає інший персонаж повісті – Ван Сюелі, який так сам як і Да Дусін з повісті «Загибель», діє емоційно, не роздумуючи і не маючи підтримки народу. Почуття класової ненависті штовхає двох героїв на терористичний акт – вони підпалюють фабрику, однак це – явище стихійного процесу, а не організованого.

В цей час Ба Цзінь завершує роботу над повістю «Сни на морі» (《海的梦》, 1932), яка присвячена молодій пані, яка жертвує власним щастям заради справ революції. Повість емоційно насичена та сповнена романтичним пафосом, героїня має мужній та сильний характер, а її життєве кредо звучить у її словах: «Свобода, чи є у світі щось прекрасніше за тебе...». Героїня повісті полишає багатий дім, родину, відмовляється від достатку і шукає сенс життя у боротьбі. Віра у перемогу свободи

³⁷ Сеттльмент, сеттлмент (англ. settlement – поселення) – відокремлені квартали у центрі деяких великих міст Китаю (Шанхай, Гуанчжоу) у XIX – поч. XX ст., які здавалися в оренду іноземним державам. Сеттльменти мали право екстериторіальності (підпорядковувалися законам країни-орендаря) і охоронялися збройними силами країни-орендаря. Незважаючи на те, що 95-97% мешканців сеттльментів були китайці, на цій території не діяли китайські закони, а китайці не мали права купляти нерухомість на цій території.

допомагає подолати їй всі випробування: ані особисте горе, ані тюрма, ані поліцейський терор не змогли надламати її дух та стійкість.

Варто зазначити, що герої ранніх повістей Ба Цзіня у переважній більшості були молоді люди із заможних родин, тобто із того середовища, що було досить близьким для розуміння самого автора. Захоплені революційними гаслами, вони ідуть із дому, полишаючи усе позаду і шукають своє місце у революційній боротьбі. Вони покладаються виключно на себе, а не на простих людей проти звільнення яких вони начебто і виступають. В результаті вони залишаються самі (як Ду Дасінь та Ван Сюелі).

Ба Цзінь шукав матеріал та прообрази героїв своїх повістей та романів у житті, у реальній. Відтак, взимку 1931 р. він з'їздив на вугільні шахти, де мав змогу ретельно все роздивитися та поговорити із людьми. Під враженням від цієї поїздки було написані повість «Рудокопи» (《砂丁》, 1933) і роман «Прорість» (《萌芽》, 1933), в яких реалістично розписується важка доля представників робочого класу – звичайних робітників шахт. Ба Цзінь зауважує, що на дві третини матеріал роману був оснований на реальних подіях і відображає реальну дійсність, і лише третина роману – це художній вигад автора. Викривальна сутність творів Ба Цзіня не сподобалася уряду Чан Кайши і повість «Рудокопи» та роман «Прорість» поповнили список заборонених книг.

Перша половина 30-х рр. – час розквіту творчої активності Ба Цзіня. Він бере участь в літературному й суспільному житті країни. Не входячи до літературних угруповань, він зближується з центром літературного Руху – Лігою лівих письменників ³⁸, зокрема, з Лу Сінем: «Кожного разу зустрічаючись з Лу Сінем, я відчував його щире ставлення до людей, ґрунтовне та відповідальне ставлення до своєї роботи...Розмовляючи з ним, відчуваєш не лише, що поруч із тобою б'ється людинолюбне серце, але й відчуваєш чарівність його яскравої особистості». У 1935 р. працюючи головним редактором шанхайського видавництва «Культурне життя» (《文化生活出版社》), Ба Цзінь активно сприяв популяризації

³⁸ Ліга лівих письменників (中国左翼作家联盟) – організація китайських літераторів та письменників з марксистськими та прокомуністичними поглядами.

творів Лу Сіня.

У 30-ті роки Ба Цзінь багато пише творів малої прози, за цей короткий проміжок часу світ побачили декілька збірок його оповідань: «Світло» (《光明》, 1932), «Електричний стілець» (《电椅》, 1933), «Спустошення» (《沦落》, 1936), «Духи, чорти й людина» (《神•鬼•人》, 1935) та ін. Всі ці збірки увійшли згодом у трьохтомне видання «Збірка оповідань Ба Цзіня». Оповіданням притаманний широкий тематичний спектр і реалістичне відображення життя, проста, але емоційно насичена мова. Наприклад, у збірці оповідань «Помста» (《复仇》, 1931) Ба Цзіня-новеліста хвилюють соціальні контрасти, життя знедолених та скривджених, конфлікти між особистістю та суспільством, пошуки щастя та свободи. Нагальність цих проблем підтверджують і пізніші твори, наприклад, в оповіданні «Пахощі троянд» (《玫瑰花的香》, 1933), що увійшло в збірку «Генерал» (《将军》, 1934), молода дівчина Сін тікає від нерівного шлюбу, але не знаходить щастя в коханні. Оповідання починається з того, що хмільні своїми почуттями закохані намагаються втекти від «обтяжливого світу», але скрізь він нагадує про себе – їдуть машини з арештованими, місто охопили бентежні настрої. Героїня доходить висновку: не можна піти від життя, сховатися від нього – немає щастя у світі насильства, неможливо жити, відгородившись від світу – треба йти, боротися, рятувати «хворе» суспільство. Про розширення тематичного діапазону письменника свідчать оповідання, дія яких розгортається за межами Китаю, а героями є іноземці. Зазвичай, це прості люди – французька вдова, польська емігрантка, італійський революціонер, російський в'язень. Багато оповідань збірки, так само як оповідання дещо пізнішої збірки «Марсельські ночі» (《马赛之夜》, 1948), написані від першої особи.

Одним із найвідоміших творів цього періоду письменника став роман «Сім'я» (《家》, 1931), у якому Ба Цзінь змальовує картини життя типової феодалної родини в період після Руху 4 травня. Дія розгортається у провінційному центрі в сім'ї Гао, відомою своєю зразковістю – відкривається завіса, за якою розкриваються таємниці життя цілого роду. Побудований за схемою сімейної хроніки, роман «Сім'я» все-таки відходить

далеко за межі власне сімейно-побутової проблематики, наближаючись до соціальної. Роман влучно зображує внутрішній розлад старої сім'ї, процес її краху, що базується на соціально-історичних змінах, а також на формуванні людини із сучасним поглядом на життєві реалії. Вся ідея книги – заклик до боротьби із патріархальним устроєм та прагнення пошуку нового життєвого шляху.

Через деякий час Ба Цзінь знову повертається до оповіді про долю родини Гао і пише ще два романи: «Весна» (《春》, 1938) та «Осінь» (《秋》, 1940); таким чином виникла трилогія «Стрімка течія» (《爱情激流三部曲》). У романі «Весна» погляд письменника сфокусований на долях молодих жінок, які потерпають від феодальної системи шлюбних відносин: деякі з них, не витримуючи психологічного тиску, морально ламаються, інші намагаються безуспішно чинити супротив, а де-хто, такі як головна героїня Шуїнь, досягають своєї мети і скидають з себе цей тягар. Продовжуючи опис перепитій родину Гао, у романі «Осінь» письменник змальовує останній етап розпаду цієї колись великої та величної родини – коли навіть зневірений у собі Цзюесін вирішує проявити самотійність. Зі смертю сина та спадкоємця старого Гао родина залишається без «законного» керманича, а молоде покоління продовжує жити власним життям. Новаторство Ба Цзіня полягає у сюжетній та композиційній завершеності трилогії, в якій змальовуються два табори: старе покоління, що символізує минуле і молоде – носії прогресивних ідей. У їхній сутичці саме і полягає основна колізія роману.

Вагому роль у ранній творчості Ба Цзіня відіграє також трилогія «Кохання» (《爱情三部曲》), до якої увійшли повісті «Туман» (《雾》, 1931), «Дощ» (《雨》, 1932) та «Блискавка» (《电》, 1933). У трилогії «Кохання» письменник дає відповідь на питання, що так хвилювало тогочасну молодь, особливо студентство: чи сумісні кохання та революція? У період Руху 4 травня китайська молодь почала активно виступати за право самотійно порядкувати особисте життя. Право це не було ще остаточно здобуте, а революційний рух 1924-1927 рр. показав, що цього можна досягнути лише повністю позбувшись всієї феодально орієнтованої соціальної системи. Ба Цзінь

неодноразово підкреслював, що трилогія «Кохання» – це не «звичайний любовний роман». Нескладна інтрига кохання формує композиційний центр трилогії, однак вона гармонійно допомагає розкрити характери головних героїв. Кохання, за задумом автора, виступає тим випробуванням, яке перевіряє життєву силу персонажів. На цю особливість трилогії Ба Цзінь вказав у передмові до роману «Блискавка»: «Темою творів я так само наполегливо роблю кохання. Фактично ж головне у трилогії – це люди, характери. Я хочу за допомогою кохання розкрити ці характери». Розвиток подій та характерів у трилогії підводять читача до висновку: одного кохання недостатньо, що усвідомлювати себе представником нової епохи – для цього потрібна рішуча боротьба проти пережитків минулого, і в цій боротьбі кохання виступає неоціненною підтримкою. Герої трилогії не відразу це розуміють, вони приходять до цієї думки шляхом сумнівів, шукань, переборюючи важкі протиріччя.

Сорокові роки у творчій біографії Ба Цзіня відзначені подальшим успіхами. Вірний своїй головній темі, Ба Цзінь пише «Вогонь» (《火》, 1940-1945) – великий роман про патріотичні настрої китайської молоді у роки національно-визвольної війни проти японців. У романах «Холодна ніч» (《寒夜》, 1947) та «Палата №4» (《第四病室》, 1946) письменник встає на захист морально зламаних людей, які втратили віру у майбутнє і не знаходять ані розуміння, ані співчуття у тих, хто їх оточує, приречених жорстокою дійсністю гомінданівського Китаю на жалюгідне існування. У 1947 році Ба Цзінь разом із Мао Дунем³⁹ почали видавати щотижневик «Полум'я вогню» (《烽火》).

Після утворення КНР в 1949 році Ба Цзінь, як і інші китайські письменники, активно долучилися до культурного будівництва «нового Китаю». Як літературний представник китайського народу, він побував у багатьох країнах світу, беручи участь у міжнародних конференціях. У 1979 році Ба Цзінь був обраний заступником голови Спілки письменників

³⁹ Мао Дунь (茅盾, 1896-1981) – китайський письменник, критик, перекладач, громадський діяч. Автор трилогії «Затемнення» (《蚀三部曲》, 1927–28), романів «Перед світанком» (《子夜》, 1933), «Іржа» (《腐蚀》, 1941), «Прибите інеєм, листя червоніє, наче квіти навесні» (《霜叶红似二月花》, 1942) та ін. Популяризував російську та українську літературу, зокрема народно-обрядові пісні України, поетичну творчість Лесі Українки та Тараса Шевченка.

Китаю, а з 1985 року став головою і перебував на цій посаді до своєї смерті у 2005 році.

Останньою працею письменника стала книга «Мої роздуми» (《随想录》, видана посмертно у 2009 р.), в якій знайшли відображення потаємні думки і почуття Ба Цзіня. У цій книзі письменник розмірковує про долю країни і китайського народу, пише про себе та свою творчість. Звертаючи погляди у минуле, письменник у своїй автобіографії пише: «Відтоді, як я взяв у руки перо, я не припиняв атаки на ворогів. Моїми ворогами були всі старі традиційні концепції, всі несправедливі режими, що перешкоджають еволюції суспільства та розвитку людської особистості, всі сили, що вбивають красу».

Запитання і завдання

Проаналізуйте тематичний спектр оповідань Ба Цзіня 30-х років XX століття.

Розкрийте образ Франції у ранній творчості Ба Цзіня.

Прокоментуйте особливості реалістичного зображення китайської родини початку XX ст. у романі Ба Цзіня «Сім'я». Конфлікт поколінь проілюструйте прикладами з роману.

Окресліть галерею жіночих образів у романі Ба Цзіня «Весна».

Визначте композиційну та сюжетну форми трилогії «Кохання».

Література

Ба Цзинь Избранное: Сборник / отв. редактор Л.Губарева. Москва: Радуга, 1991. 432 с.

Ба Цзинь. Весна / пер Б.Г.Мудрова. Москва: Художественная литература, 1957. 423 с.

Ба Цзинь. Осень / пер. Б.Г.Мудрова. Москва: Художественная литература, 1957. 528 с.

Ба Цзинь. Сім'я / пер. І.К.Чирка. – Київ: Дніпро, 1976. 318 с.

Ван Лие. Ба Цзинь и русская литература. *Проблемы литератур Дальнего Востока. Сборник материалов международной научной конференции (К столетию Ба Цзиня)*. СПб.: СПбГУ. Востфак, 2004. С.16-32.

Желуховцев А.Н. Традиция Ба Цзиня в современной китайской литературе. *Проблемы литератур Дальнего Востока. Сборник материалов международной научной*

конференции (К столетию Ба Цзиня). СПб.: СПбГУ. Востфак, 2004. С.37-43

Захарова Н.В. Эссе Ба Цзиня. Проблемы литератур Дальнего Востока. Сборник материалов международной научной конференции (К столетию Ба Цзиня). СПб.: СПбГУ. Востфак, 2004. С.32 -37.

Никольская А.Л. Ба Цзинь (очерк творчества). Москва: МГУ, 1976. 100 с.

Петров В.В. Творчество Ба Цзиня и его роман «Семья». Ба Цзинь. Семья / пер. В. Петрова. Москва: Художественная литература, 1956. С. 3- 35.

Серебряков Е.А. В поисках добра и справедливости (К столетию со дня рождения выдающегося писателя Китая Ба Цзиня). Проблемы литератур Дальнего Востока. Сборник материалов международной научной конференции (К столетию Ба Цзиня). СПб.: СПбГУ. Востфак, 2004. С.6 -16.

У Хао. Поетика пейзажу в російській і китайській прозі першої третини XX століття (на матеріалі творів А.П.Чехова, І.О.Буніна, Лао Ше і Ба Цзіня) : дис... канд. наук: 10.01.05 / Таврійській національний університет імені В.І. Вернадського. Сімферополь, 2007. 177 с.

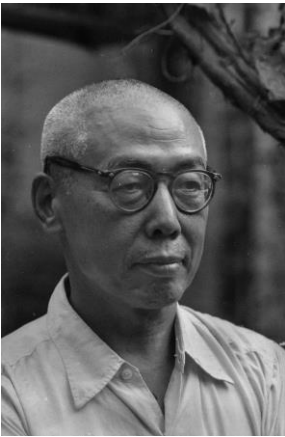
A history of contemporary Chinese literature / ed. by Zicheng Hong. Leiden : BRILL, 2007. 636 p.

Ba Jin.The Autobiography of Ba Jin / translated by May-lee Chai. Indianapolis: University Press, 2008. 87 p.

李存光。巴金研究资料。全三册。北京：知识产权出版社，2010。468 页。

蔡兴水。巴金研究丛书：巴金与《收获》研究。上海：复旦大学出版社，2012。422 页。

Тянь Хань
Воробей О.С. (Київ)



Тянь Хань (田汉, 1898 -1968) – китайський драматург, театральний діяч, композитор, перекладач і поет, найбільше відомий як автор «Маршу добровольців» (1935), що став гімном Китайської Народної республіки у 1949 році.

Справжнє прізвище та ім'я драматурга Тянь Шоучан (天寿昌), а вибраний псевдонім Тянь Хань дослівно означає «Ханець⁴⁰ полів», що підкреслює приналежність до простого народу. Народився Тянь Хань в бідній селянській родині, його батько дуже рано помер від сухот, тому дошкільним вихованням хлопчика займалась мати, яка була дуже освіченою на свій час. Дідусь хлопчика відкрив приватну початкову школу, в якій і навчався майбутній письменник, а всі видатки на його освіту взяв на себе його дядько – молодший брат матері, який і виплекав любов хлопчика до поезії, каліграфії та живопису. У 1910 році він був рекомендований навчання у педагогічному училищі м. Чанша. У 1916 р., як і більшість тогочасної молоді, Тянь Хань поїхав здобувати вищу освіту до Японії, де після опанування японської мови був зарахований до Токійського педагогічного інституту.

Початок творчої діяльності відноситься до 1919 року, коли він пише першу чотиритактну п'єсу у жанрі *розмовної драми*⁴¹ «Violin та шипшина» (《梵峨璘与蔷薇》) про кохання молодої дівчини та її вчителя музики. Основна тема твору – мистецтво та кохання – пройде червоною ниткою крізь усі майбутні твори Тянь Ханя, однак в залежності від історичного ракурсу та світоглядних змін автора вона буде набувати нових змістів та сенсів.

⁴⁰ Ханець – представник етносу хань, основної народності Китаю.

⁴¹ Розмовна драма (话剧) стала кінцевим результатом інтуїтивних пошуків китайських драматургів I пол. XX ст., які намагалися залишити діалогічно-монологічну структуру цивілізованого театру, але надати п'єсам аутентичного характеру. Зокрема для розмовної драми характерними стали наступні формальні та змістові особливості: п'єса складається з дій та сцен, розташованих у хронологічному порядку з причинно-наслідковим зв'язком; дія розмовної драми передається у діалогічно-монологічній формі, яка обов'язково фіксується у детально прописаному сценарії, що запобігає виникненню імпровізації на сцені.

У Японії Тянь Хань познайомився із Го Можо⁴², з яким його об'єднало лірико-суб'єктивне розуміння сутності поезії та спільність літературних захоплень. Естетично-романтичні погляди Тянь Ханя та його однодумців приводять до створення у 1921 р. літературного товариства «Творчість»⁴³, з якого невдовзі вийшов. Пізніше Го Можо згадуватиме про це у своїх мемуарах: «Я вважаю, що причини, які спонукали Тянь Ханя покинути спілку, мали ідеологічну основу». Го Можо розцінював Тянь Ханя як поета, «спрямованого в захмарні височини», але дружба поетів в ті роки вплинула на подальше ідейне становлення обох драматургів.

З початком Руху 4 травня у 1919 р. Тянь Хань періодично приїздить до Китаю і активно виступає проти рішення Версальського договору на чолі створеного ним аматорського гуртка діячів театрального мистецтва. У 1922 р. Тянь Хань разом із дружиною назавжди повертаються до Китаю. Тянь Хань експериментує із можливостями нового для Китаю жанру *розмовної драми* і пише як одноактові п'єси («Ніч у кафе» («咖啡店之一夜», 1924 р.), так і багатоактові («Смерть відомого актора» («名优之死», 1927 р.), «Ніч, коли ловили тигра» («获虎之夜», 1921 р.). П'єса «Ніч у кафе» була надрукована у першому номері щоквартального журналу «Творчість», а через два роки вийшла окремими виданням. Тянь Хань двічі переписував драму – у 1923 р. та 1959 р., це історія про довірливу та ошукану дівчину, про її кохання. Колишній наречений надав перевагу багатій дівчині і заради уникнення скандалу хоче викупити у героїні свої листи та світлини. В п'єсах «Ніч, коли ловили тигра» та «Смерть одного актора» Тянь Хань звертається до проблем, які на той час були актуальними та стояли в центрі уваги представників молодого інтелігенції Китаю: свобода особистості, прогрес суспільства, місце простої людини в суспільстві. Письменник намагався ствердити цінність

⁴² Го Можо (郭沫若, 1892-1978) – китайський поет, драматург, історик, громадський діяч. Рання творчість представлена новаторською за формою поезією, в чомусь запозиченою у західних поетів. В період китайсько-японської війни написав низку п'єс на історико-патріотичну тематику. В історичних працях досліджував питання рабовласницького суспільства у Китаї, проблеми дешифрування та інтерпретації давніх написів.

⁴³ «Творчість» (《创造社》) – літературне товариство, членів якого прагнули до естетичного ставлення до літератури та вираження авторської індивідуальності у художній творчості. Визначальний вплив на членів спілки (Го Можо, Юй Дафу, Чжан Цзіпін, Тянь Хань, Чен Фан'у та ін.) мав європейський романтизм і поступальний розвиток модернізму.

особистості, акцент він робив на його особистій свободі – це диктувалося боротьбою з конфуціанством, яке знищувало індивідуальність протиставляючи особисті інтереси сімейним.

Захоплення театром та новими формами театрального мистецтва підштовхнули молодого драматурга спільно зі своїм другом Го Можо створити «Південно-китайське товариство» (《南国社》, 1924), яке займалося постановкою спектаклів *цивілізованого театру*⁴⁴ в Південному Китаї. Паралельно займаючись театальною діяльністю, Тянь Хань у 1927 р. стає викладачем кафедри літератури в Шанхайському університеті мистецтв.

На початку 30-х років китайський соціально-політичний простір китайців пронизують дві теми: важкі умови життя і праці робітничого класу та супротив японській агресії. Тема соціальної нерівності піднімається у п'єсі «Сливовий дощ» («美雨», 1931 р.), в якій драматург виступає від імені всіх шанхайських робітників. Від початку і до кінця дія розгорталася на фоні затяжного дощу в сезон цвітіння сливи мей. Вогке повітря тут, як і в більшості творів 30-х років (наприклад, в повісті Ба Цзіня «Дощ» (巴金, 《雨》, 1933), п'єсі Цао Юя «Гроза» (曹禺, 《雷雨》, 1934), символічно передає гнітючу атмосферу в країні, однак Тянь Хань вселяє надію на краще майбутнє – адже після дощу земля очиститься. Символіка сливи мей традиційна – означає, що у складні часи потрібно бути сильним та стійким. Таким чином, показуючи страждання та злидні простих людей, Тянь Хань зображує боротьбу за покращення існуючих умов життя. Після окупації японцями Маньчжурії у 1931 р. Тянь Хань долучається до боротьби супротиву, очолюючи театральну труп, яка ставить патріотичні вистави у військових частинах. Тема боротьби із загарбниками та мужнього опору китайців звучить у п'єсах «Бойовий побратим» (《战友》, 1932) та «Пісня про настання весни» (《回春之曲》, 1935). Такі патріотичні вистави у 30-х роках XX ст. мали здебільшого нескладний сюжет, а їхня ідейна насиченість відіграла важливу роль у мобілізації населення.

⁴⁴ Цивілізований театр (文明戏) – форма сценічного мистецтва у Китаї 1 пол. XX ст., яка була представлена перекладеними китайською мовою п'єсами Г. Ібсена, Б. Брехта, А. Чехова та ін., адаптованими до китайської сцени, де провідна роль відводилась сценічному втіленню, а не друкованому сценарію, актори інколи вдавалися до імпровізації.

Тянь Хань відкрито критикував діючу владу і звинувачував представників Гоміндану у колабораціонізмі з японцями, про що свідчить його стаття «Наша власна критика» («我们的自己批判», 1931). Він повинен був постійно переховуватись та писати під псевдонімом Чень Юй (陈瑜), однак у 1935 р. Тянь Ханя був заарештований за свою діяльність, і тільки в 1936 р. його відпустили з в'язниці під заставу. Проте драматург не змінив своїх поглядів та переконань. Він постійно розмірковував про руйнівні наслідки війни, яка розгорнулася не тільки на території його батьківщини, але і в інших країнах. Так, в п'єсі «Абіссінська мати» (《阿比西尼亚的母亲》, 1936), написаної після захоплення Абіссинії італійськими фашистами, письменник звертає увагу не на національну специфіку, а на загальну для всіх людяність. Він намагається підкреслити, що страждання та біль абіссінської жінки, коли ефіопську землю топчуть іноземні завойовники, ніяк не відрізняються від переживань китайської матері в аналогічній ситуації. Війна та її наслідки однаково жахливі для всіх народів землі, тому що вона несе смерть та руйнування. П'єса закінчується закликом до боротьби за національні ідеї та свободу, Тянь Хань закликає не здаватися загарбникам та сміливо ставати на захист вітчизни. Таке мислення в глобальних масштабах було новим та незвичним для китайських драматургів. Проблеми всередині країни були настільки гострими, що мало кого хвилювали світові. Подолавши національну обмеженість в сприйнятті навколишнього світу.

Неабиякий резонанс мала п'ятиактна п'єса «Міст Марко Поло» (《芦沟桥》, 1937), в якому детально описуються події 7-9 липня 1937 рр., що послужили для японців формальним приводом для повномасштабного вторгнення та початку Другої японо-китайської війни.

У роки японсько-китайської війни Тянь Хань окрім того, що активно працював над реформою китайської класичної драми, приділяючи увагу питанню адаптації традиційних сюжетів до тогочасної дійсності, також входив до складу робочої знімальної групи шанхайської кіностудії. Головним завданням драматурга було написання тексту пісень до кінофільмів. У 1935 році у прокат виходить кінострічка «Діти

буремних часів» (《风云儿女》), лейтмотивом якої стає пісня «Марш добровольців» (《义勇军进行曲》) – саме їй судилося стати гімном Китаю у 1949 році.

40-і роки XX ст. відзначилися пошуками нових рішень в драматургії. Тянь Хань, звернувшись до китайського традиційного мистецтва, пише музичну драму «Юе Фей» («岳飞», 1940 р.), в якій описуються події китайсько-японської війни.

Після утворення КНР у 1949 р. Тянь Ханя очолює нові художньо-творчі спілки, бере участь у різноманітних театральних фестивалях. З середини 50-х років у Китаї починається соціально-політична криза, пов'язана із розбіжністю у поглядах політичної еліти з приводу лібералізації країни і допустимості критики партії. Спочатку Мао Цзедун ухвалив рішення підтримати ліберальне крило, закликав відкрито висловлювати свою думку і брати участь у дискусіях – так була розпочата кампанія «Ста квітів»⁴⁵. Голова партії не розраховував, що його заклик викличе шквал критики відносно КПК і його самого. Інтелігенція і прості люди різко засудили диктаторський стиль правління КПК, порушення прав і свобод людини, корупцію, некомпетентність, насильство. Таким чином, вже в липні 1957 р. кампанія «Ста квітів» була згорнута, і замість неї проголошено кампанію проти тих, хто не згодний з рішеннями партії. В літературі посилюється контроль та цензура з боку КПК. Саме ці події спонукають письменників звернутися до творів викривального характеру, в яких проблеми реальності ховаються за лаштунками подій далекої давнини.

Відтак, першою історичною п'єсою викривального характеру написаною Тянь Ханем стала драма «Гуань Ханьцін» («关汉卿», 1958), яка описувала життя визначного драматурга XIII ст. Драма водночас була опублікована в журналі та поставлена на сцені Пекінського народного художнього театру. Інсценізація була присвячена 700-ій річниці з дня народження драматурга доби Юань – Гуань Ханьціна. Тянь Хань, беручи за основу книги Марка Поло, історичні документи та інші

⁴⁵ Назва з'явилась після того, як Мао Цзедун оголосив лозунг кампанії – «Нехай розквітнуть сто квітів, нехай сперечаються сто вчених», закликаючи таким чином не боятись висловлювати свою думку.

джерела змалював портрет драматурга тих далеких часів, коли Китаєм правили монголи. У своїй п'єсі драматург описав найбільш яскравий та напружений момент в житті Гуань Ханьціна – створення та постановку *цзацзюй*⁴⁶ «Образа Доу Е» (《窦娥冤》, 1292). Художнє втілення теми Тянь Хань знайшов у звичній для нього епічності, характерній для традиційної драми. Так, він продовжив традицію національного театру, який започаткував Гуань Ханьцін. Фабула п'єси Тянь Ханя вкладається в просту сюжетну схему: дія починається вуличною сценкою, свідком якої випадково став Гуань Ханьцін, коли «згряя кровопивць тягла на ешафот невинну жінку...». Пересічний для того часу випадок став поштовхом для драматурга, щоб узяти в руки перо і викрити свавілля та його організаторів, але сміливий виступ привів до в'язниці, а потім до вигнання. У п'єсі поступово відкривається велич борця за правду та справедливість, гуманізм та мужність поєдналися у Гуань Ханьціна з талантом поета та драматурга. Намагаючись глибше та яскравіше розкрити характер Гуань Ханьціна, Тянь Хань часто цитує самого драматурга, його вірші та арії з п'єс, переважно з *цзацзюй* «Образа Доу Е».

Композиція п'єси «Гуань Ханьцін» близька до традиційної: п'єса складається не з дій, характерних для *розмовної драми*, а зі сцен-епізодів: вони безперервно змінюють одна одну при піднятій завісі. Не зберігається і єдність місця: події вистави відбуваються в різних місцях – біля винної крамниці, в домі драматурга, в ложі театру, у в'язниці, будинку акторки, а закінчується дійство на мальовничому мосту Марко Поло. За невибагливим сюжетом і композицією прихована добре продумана структура, вона дає можливість Тянь Ханю показати свого героя з середини, відчути та зрозуміти значення та зміст кожної репліки, слова.

Актуальність драми Тянь Ханя «Гуань Ханьцін» і приховані натяки в ній, не залишилися непоміченими, про що свідчить резонанс у китайській пресі. Го Можо, який активно підтримував КПК, через журнал адресував Тянь Ханю лист, який був сповнений докорами про те, що героїня – актриса Чжу

⁴⁶ Цзацзюй (杂剧) – драматичний та театральний жанр, який виник в XII-XII ст. і з модифікаціями проіснував до XVII ст. Для цзацзюй характерне чергування прозаїчних діалогів з поетичними аріями в жанрі цюй (曲), що доповнювались на сцені танцювальними, акробатичними та пантомімічними вставками.

Ляньсю, занадто сучасна, вона наче живе в наші дні. Тянь Хань відповів на лист, детально описуючи, які матеріали він брав для написання тих чи інших діалогів своєї п'єси. У цих листах та на відкритому обговоренні постали дві діаметрально протилежні життєві позиції: Го Можо – урядовця, вірного партії та Тянь Ханя – борця за свободу особистості. Тянь Хань намагався примирити їх, згадуючи минулу дружбу та юнацьку захопленість Й. Гете та Ф. Шиллером, але їхня політично завуальована полеміка продовжувалася й надалі. Тянь Хань уникав виступів та лекцій Го Можо, коли той говорив про свою вірність ідеям Мао Цзедуна та партії, так само і Го Можо не відвідував літературні заходи, на яких був присутній Тянь Хань і де піднімалися питання свободи літератури.

У п'єсі «Гуань Ханьцін» Тянь Хань через призму принизливої ролі літераторів та письменників за часів монгольських загарбників, завуальовано критикує відношення КПК до творчої інтелігенції. Авторитет Тянь Ханя серед письменників, акторів, художників, працівників театру заважав владі засудити драматурга наприкінці 50-х років. Була й інша причина стриманості влади на рахунок цієї п'єси – драму Тянь Ханя міг зрозуміти лише той, хто знався на традиційній літературі і розумів тонкощі внутрішньої політики, для кого присутні у п'єсі недомовки не потребували додаткового пояснення. Наприклад, згадка імен Ду Фу (杜甫, 712-770), Веня Тяньсяна (文天祥, 1236-1283) або окремих строф з творчості Цюй Юаня викликали відповідні асоціації про нездоланність та непокору перед владою. Офіційні кола розуміли, що п'єса може вплинути лише на вузьке коло глядачів, тому вирішили обмежитися «дружнім» попередженням, щоб не привертати додаткову увагу до п'єси.

Цього ж року драматург написав п'єсу «Пісня-фантазія про Шисанлінське водосховище» (《十三陵水库畅想曲》, 1958), тематика якої була присвячена політичній програмі Мао Цзедуна «Великий стрибок»⁴⁷, зокрема розбудові системи штучного зрошення на селі. Викликає певний подив, настільки велика ідейна різниця між двома майже одночасно

⁴⁷ «Великий стрибок» (《大跃进》) – економічна і політична кампанія в Китайській Народній Республіці з 1958 по 1960 рік, націлена на зміцнення індустріальної бази й різкий підйом економіки країни, яка однак призвела до трагічних наслідків для китайського народу.

написаними творами. Ймовірно, передбачаючи переслідування з боку влади, Тянь Хань вирішив діяти на випередження і знівелювати політичну гостроту «Гуань Ханьціна». Відтак, він вирішив описати місце, в якому любили фотографуватися з кірками, лопатами та корзинами Мао Цзедун та його оточення, тим самим втілюючи в життя образ гармонійного поєднання фізичних та інтелектуальних здібностей. Дух часу, настрої людей передані в п'єсі дуже невиразно і недостатньо переконливо. На сцені представлено понад п'ятдесят героїв – і жодного головного, а основна ідея твору фальшиво та надумано возвеличує ідилію життя робітничого класу.

Вірний своїм переконанням, Тянь Хань повертається до історичних п'єс викривального характеру. У 1960 році він пише п'єсу «Принцеса Вень Чен» (《文成公主》), в якій акцентує увагу на проблемі китайсько-тибетських відносин. Причиною звернення до цієї теми стала шовіністична зовнішня політика Китаю щодо народів Азії у 1960-х. Напевне, ці мотиви спонукали Тянь Ханя звернути погляди на Тибет, щодо якого Китай завжди дотримувався особливої політики. В основу сюжету п'єси був покладений тибетський переказ про одруження царя Сронцангамбо на китайській принцесі Вень Чен. Сотні років ця легенда, в якій історична правда переплітається з казковими елементами, передається мандрівними оповідачами, розігрується на підмостках під час тибетських національних свят і в наші дні. Значення п'єси Тянь Ханя не обмежується виключно відтворенням історичного образу принцеси Вень Чен. Автор знову показує як історію, так і сучасність. Не спотворюючи історичної правди, він мистецьки перекинув місток з минулого в майбутнє: стверджуючи нерухому єдність націй Китаю та Тибету. Зміст цієї п'єси не відповідав принципам тогочасної офіційної політики. Прихильники політики Мао Цзедун помітили натяк на викриття державної політики пекінського керівництва, яке проводило пан-китайський шовінізм та насильницьку асиміляцію по відношенню не тільки до тибетців, але й до інших народів Азії. Прихильники Мао Цзедун твердо наполягали, що Тибет в минулому не мав своєї державності, а тому не потребує її і зараз. Змалювання незалежного, могутнього Тибету, який здатний самостійно розвиватися стало

смільким виступом Тянь Ханя проти існуючих офіційних поглядів на зовнішню політику Китаю.

Творча інтелігенція, до якої адресував своє послання Тянь Хань у п'єсах «Гуань Ханьцін» та «Принцеса Вень Чень», почула звернення та підхопила його. Історичні драми з натяком на сучасність стали масово з'являтися на сцені та виходити друком. Відтак, у 1961 році лише в Пекіні було поставлено 252 історичні драми. Окрім них глядачі могли побачити лише 6 п'єс *цивілізованого театру* та 14 *розмовних драм* на сучасні теми, тобто тих, що прославляли досягнення КПК та ідеї Мао Цзедуна. Наприклад, п'єси у жанрі *розмовної драми* «Цай Веньцзи» (1958) та «У Цзетянь» (1960) авторства Го Можо – про мудрість правителів-диктаторів.

Переслідування Тянь Ханя розпочались у 1962 році, відразу після постановки п'єси «Сє Яохуань» (《谢瑶环》), ідейна спрямованість якої суперечила офіційному курсу КПК про «прославляння діянь партії протягом останніх тринадцяти років». Письменника відразу відсторонили від керівництва Спілки китайських драматургів, звинуватили у антипартійній діяльності та почали звинувачувати за «недостатньо революційний світогляд». Ім'я Тянь Ханя зникло зі сторінок газет та журналів. Остання прижиттєва публікація (два коротких вірші про Корею) вийшли друком 25 червня 1964 р. Гоніння письменника досягли свого апогею у 1966 р., коли так звані «літературні критики», що ховалися за псевдонімами «Червоний солдат революції», «Обличчям до народу» та «Шлях на Схід» активно почали писати обмови та політичні доноси, звинувачуючи Тянь Ханя у пропаганді західної ідеології, некритичному сприйнятті національного спадку, недооцінці революційних пролетарських п'єс періоду «Великого стрибка» та антипартійній діяльності. Арештований влітку 1966 р. у віці 70-ти років Тянь Хань пройшов через низку знущань: його ставили у білому каптурі з дерев'яною дощечкою на грудях, де були перелічені видумані пропагандою звинувачення, і змушували стояти годинами перед оскаженим від люті натовпом, слухати роз'ярілі образи та терпіти фізичне насилля. Рідні письменника були відразу ж репресовані та відіслані у далекі села для «перевиховання фізичною працею». Наприкінці 1966 р. Тянь Ханя перевели у

каземати Північного гарнізону Пекіну, де його тримали під вартою, влаштовували допити та знущались. Коли у Тянь Ханя загострився діабет, йому почали колоти глюкозу, яка тільки погіршувала стан хворого і призвела до уремії та коронарної хвороби серця. 10 грудня 1968 р. у камері драматурга запанувала тиша, саме цей день вважається датою смерті Тянь Ханя. Офіційної заяви про не було, медичний висновок про смерть також відсутній, досі не оприлюднена «Справа Тянь Ханя», а також замовчуються імена тих, хто був причетний до його арешту.

Після закінчення Культурної революції Тянь Хань був реабілітований посмертно. На церемонії офіційного прощання близький друг Лін Мохань (林默涵) поклав біля урни з прахом Тянь Ханя видання п'єси «Гуань Ханьцін», платівку з «Маршем добровольців», а також окуляри та ручку, якими Тянь Хань користувався за життя.

Запитання і завдання

Окресліть коло піднятих проблем у п'єсі «Абіссинська мати», доведіть глобальність світобачення Тянь Ханя.

Опишіть внесок драматурга у розвиток кінематографічного мистецтва Китаю.

Поясніть спричиненність появи історичних п'єс викривального характеру у Китаї наприкінці 50-х років XX ст.

Аргументуйте факт викривання історичної дійсності у п'єсі Тянь Ханя «Гуань Ханьцін», зосередивши увагу на особливостях подачі історичного факту, завуальованості конфлікту, проблематиці, системі образів та ремінісценціях до подій середини XX ст.

Визначте передумови написання історичної п'єси «Принцеса Вень Чень», а також, зважаючи на тематику твору, проаналізуйте специфіку конфлікту та викривальну сутність п'єси.

Література

Воробей О. Специфіка історизації дійсності творчості Тянь Ханя. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», № 20, 2014. С. 39-42.

Никольская Л.А. Тянь Хань и драматургия Китая XX в. Москва: Издательство Московского Университетата, 1980. 215 с.

Образцов С. Театр китайского народа. Москва: Издательство «Искусство», 1957. 375 с.

Chen Xiaomei. Reflections on the Legacy of Tian Han: 'Proletarian Modernism' and Its Traditional Roots. *Modern Chinese Literature and Culture*, vol. 18, no. 1, 2006, pp. 155–215. URL: <http://www.jstor.org/stable/41490957>. (дата звернення 26.07.2022)

Chen X. Reflections on the Legacy of Tian Han: «Proletarian Modernism» and Its Traditional Roots. *Modern Chinese Literature and Culture*. № 18 (1) 2006. Pp.155-215.

Kaplan Randy. Images of Subjugation and Defiance: Female Characters in the Early Dramas of Tian Han. *Modern Chinese Literature*. Vol. 4, No.1/2. 1988 Pp. 87-98.

Rudolf G. Wagner. The Contemporary Chinese Historical Drama. Oakland: The University of California Press, 1990. 361 p.

Wang Zhuoyi. Revolutionary Cycles in Chinese Cinema, 1951–1979. New York: St Martin's Press, 2014. 289 p.

任相梅. 新浪漫主义与田汉1920年代的话剧创作。2017年10月25日。 URL: <http://www.chinawriter.com.cn/n1/2017/1025/c405174-29606942.html> (дата звернення 26.07.2022)

苏叔阳. 田汉：中国»戏剧魂»。光明日报。2013-08-26. URL: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:004uXUER2sEJ:cn.cccweb.org/portal/pubinfo/2020/04/28/200001004003/77550fb5351f42dc9182259b43eef72e.html+&cd=1&hl=ru&ct=clnk&gl=ua&client=opera>

鏗鏘集：命運協奏曲。香港电台2018-04-18。（原始内容存档于 2020-08-06）。田汉之语 URL: <https://web.archive.org/web/20200806234420/> <https://www.youtube.com/watch?v=nrZyGzOgtL8&t=826> (дата звернення: 30.07.2022)

Цао Юй
Воробей О.С. (Київ)



Цао Юй (曹禺, 1910-1996) – відомий китайський драматург, театральний критик та реформатор. Його ім'я пов'язують із зародженням поетичного реалізму у Китаї. Справжнє ім'я письменника – Вань Цзябао (万家宝). Псевдонім, згідно з канонами китайської літературної традиції, був сформований зі справжнього імені: прізвище Вань *веньянем*⁴⁸ записувалось як 《萬》, драматург розділив прізвище на дві складові – верхній елемент цао 《艹》 (з кит. «трава») був записаний омонімом 《曹》, нижній елемент юй 《禺》 Цао Юй залишив без змін.

Народився драматург у повіті Цяньцзянь, провінції Хубей, у заможній родині. В дитинстві він отримав традиційну освіту – спочатку вдома, а потім у приватній школі вчив напам'ять конфуціанські канони та класичні вірші. Проте у його сім'ї панувала скоріше ліберальна, ніж ортодоксальна атмосфера. Адже батько майбутнього драматурга, на відміну від консерваторів, дозволяв синові читати «Сон у червоній вежі»⁴⁹, «Подорож на Захід»⁵⁰ та інші романи, котрі вважались літературою нижчого ґатунку, адже з точки зору конфуціанських ортодоксів у романах містились ідеї, котрі підривали основи вчення про синівську шанобливість та етику, до того ж романи були написані мовою наближеною до розмовної, а не літературно-вишуканою.

Знайомство Цао Юя з театром розпочалось задовго до того, як він навчився читати. Адже серед жінок, котрі активно

⁴⁸ Веньянь (文言) – традиційна писемна китайська мова, що базується на граматиці й лексиці стародавньої китайської мови.

⁴⁹ «Сон у червоній вежі» (《红楼梦》) – роман-епопея, написаний у XVIII столітті Цао Сюецінем (曹雪芹, 1715-1764), про життєві події і долю кількох поколінь великої аристократичної сім'ї Цзя, про її злет і падіння.

⁵⁰ «Подорож на Захід» (《西游记》) – фантастично-сатиричний роман, надрукований у 1590-і роки без зазначення автора, у XX ст. стверджується думка, що автором ймовірно був книжник У Чен'ень (吴承恩, 1500-1582). Складається зі 100 розділів, в яких відповідається про подорож ченця Сюаньцзана Шовковим шляхом з Китаю до Індії за буддійськими сутрами.

почали відвідувати театр після Сінхайської революції 1911 р.⁵¹, опинилась і його мати, яка часто брала його з собою на вистави традиційного китайського театру, а також на спектаклі *цивілізованого театру*⁵². Якщо *цивілізований театр* познайомив Цао Юя з європейським театром, то у традиційному театрі на той час були популярними п'єси за мотивами відомих класичних романів та переробки стародавніх легенд та переказів, через які драматурги, проводячи паралель із сучасністю, почали приділяти увагу жіночому питанню та актуальним політичним подіям, намагаючись викрити вади існуючої системи та те свавілля, що панувало у суспільстві.

У 1929 р. після закінчення навчання у Нанькайській середній школі, Цао Юй стає студентом факультету західноєвропейської літератури пекінського університету Цінхуа. Творчий стиль Цао Юй формувався під перехресним впливом як китайської новітньої літератури, так і європейської. Безперечно, на його творчість вплинула постать Лу Сіня, котрий вважається засновником новітньої літератури у Китаї та здійснив значний вплив на її розвиток. Він був добре обізнаним зі змінами та новими тенденціями у світовій літературі та пропонував використовувати здобутки західної драматургії, поєднуючи їх з особливостями світогляду та традиціями китайців. Разом з тим Цао Юй захоплювався активною діяльністю Тянь Ханя, котрий поєднував у своїх творах сучасну форму та традиційну тематику, а також зосередився на актуальних проблемах того часу.

Довершено володіючи англійською, Цао Юй із захопленням читав твори західних авторів, особливий вплив на драматурга справили постаті Ю. О'Ніла (1888-1953), А. Чехова (1860-1904) та Г. Ібсена (1828-1906). Інтерес Цао Юя до Г. Ібсена був закономірним, адже весь Китай у 20-30 рр. XX ст. переживав захоплення норвезьким драматургом. Цао Юй ще у школі брав участь у постановках його п'єс в трупах *цивілізованого театру* («Ворог народу», «Ляльковий дім»)

⁵¹ Сінхайська революція (1911-1912, 辛亥革命) – революція в Китаї, яка спричинила повалення маньчжурської династії Цін і проголошення Китайської республіки. За східним місячним календарем вона розпочалася в рік миші (китайською мовою – «сінхай»).

⁵² Цивілізований театр (文明戏) – форма сценічного мистецтва у Китаї 1 пол. XX ст., яка була представлена перекладеними китайською мовою п'єсами Г. Ібсена, Б. Брехта, А. Чехова та ін., адаптованими до китайської сцени, де провідна роль відводилась сценічному втіленню, а не друкованому сценарію, актори інколи вдавалися до імпровазації.

для того, щоб ознайомити китайського глядача з творчістю цього видатного письменника. Завдяки п'єсам Г. Ібсена Цао Юй усвідомив, що драматичне мистецтво володіє великою кількістю виражальних засобів, що герої можуть бути справжніми, живими людьми зі складними почуттями, а прийом аналітичної композиції дозволяє залучити глядача до інтелектуального осмислення дійства та його персонажів. Особливий інтерес у Цао Юя викликала творчість американського драматурга Ю. О'Ніла, котрий вдихнув нове життя у драматургію в США на початку XX ст. Його п'єси — серед найперших, де з'явилися американське просторіччя і маргінальні персонажі, які намагаються зберегти свої надії і прагнення, але зрештою, під впливом соціуму, скочуються у безнадію та розпач («Кохання під в'язами», 1924). Американська драматургія зацікавила Цао Юя своєю експресивністю, психологізмом у розкритті образів, представлених у трагічних колізіях та перипетіях людського життя, особливо представників середнього та нижчого класу суспільства. Не менший інтерес Цао Юй проявляв до російської драматургії, виділяючи серед видатних митців XIX-XX ст. постать Антона Чехова, яка мала значний вплив на розвиток китайської драматургії 30-х років. У подальших роботах Цао Юй буде активно звертатися до прийому художньої деталі для глибшого розкриття характерів героїв.

Різностороння зацікавленість та індивідуальні творчі пошуки Цао Юя привели його до створення нового жанрового різновиду *розмовної драми* — поетизованої драми — п'єсам, які були написані у стилі поетичного реалізму, не лише тематично, але й художньо підсилили зв'язок творів з китайською традицією. В їх основу було покладено поетично піднесене відображення життя і побуту середніх та нижчих класів суспільства 30-40-х років XX ст. Основою поетизованих драм стали яскраві виражальні засоби та художні прийоми, за допомогою яких автор міг детально відтворити душевні переживання дійових осіб.

У 1933 році п'єса «Гроза» (《雷雨》, 1933) відкрила творчий шлях Цао Юя. Вона відразу викликала неабиякий інтерес з боку суспільства і принесла заслужену славу молодому драматургу. Автор розповідає історію, у якій виразно

вимальовується соціальна дійсність Китаю 20-х років XX ст., зображується життя та побут тогочасного суспільства. Глибокий історичний підтекст розкриває протиріччя цілої епохи, засуджуючи феодальний устрій та конфуціанські постулати, стародавні традиції, що втратили свою актуальність. П'єсу цілком обґрунтовано можна вважати трагедією, адже у ній відображені глибокі та гострі конфлікти, що ведуть героїв до значних душевних потрясінь, а врешті-решт – до катастрофи. Напруженість дії та трагізм обставин постійно зростають. В цьому допомагає типовий сюжет, що став характерною рисою для індивідуального стилю Цао Юя та містить у собі відбиток художньої майстерності Ю. О'Ніла. Дія у п'єсі «Гроза», як і в ранніх творах Тянь Ханя («Ніч у кафе», 《咖啡店的一夜》, 1920) та Антона Чехова («Три сестри», 1900), відбувається у сімейному колі. Дві родини, представлені у творі, символізують два світи – антагоністичні сили одного суспільства. Цао Юй свідомо вводить обмежені часові та просторові рамки задля того, щоб ще більш загострити конфлікт. Проте діапазон часу у п'єсі ширший, ніж двадцять чотири години, протягом яких проходить дія. У п'єсі «Гроза» чітко простежується принцип аналітичної композиції Г. Ібсена – події оживають у спогадах героїв про своє минуле більш ніж тридцятилітньої давності, приховані роками таємниці стають рушійними силами у розгортанні дії, в розвитку характерів героїв: роман між Фань'ї та її пасинком, кохання Чжоу Пуяня та Лу Шипін, інцест між Чжоу Пінем та Сифен. У творі всі сюжетні лінії та образи тісно переплітаються, утворюючи цілісну композицію, а ліричні роздуми дозволяють всебічно осягнути внутрішній світ героїв. Окрім принципу аналітичної композиції, гострої проблематики, глибокого підтексту та драматичного сюжету, Цао Юй використовує цілий ряд художніх прийомів. Для нього характерне введення елемента випадкових подій, що підсилюють гостроту конфлікту та зрештою стають вирішальними. Так, Чжоу Пуян дає своєму синові пістолет для самооборони, але наприкінці твору Чжоу Пін використовує його, щоб закінчити життя самогубством.

Велику роль відіграє деталь, особливо в момент розв'язки: у п'єсі дуже вагомою речовою деталлю виявився електропровід, через який загинули Сифен та Чжоу Чун. Дуже важливим є

також фон, котрий має символічне значення, особливо під час тих сцен, де переживання героїв досягають кульмінації. Протягом всієї п'єси у якості фону, котрий відображає внутрішній стан героїв та підкреслює наростання напруги, є вітальня у домі Чжоу Пуяня, котра символізує минуле свого господаря та осередок панування феодалного устрою, та явища природи, що передвіщають грозу (неймовірна задуха, про яку постійно згадується у драмі), а у момент, коли конфлікт та переживання героїв досягають апогею за вікном лютує страшна буря.

Значна увага у п'єсі «Гроза» відводиться образній системі, де під впливом нової драми відбувається зміщення акценту з дії на образи та розкриття внутрішнього світу людини, саме тому кожен герой Цао Юя – завершений, яскраво індивідуалізований, психологічно складний характер. Деякі з них постають перед нами вже у сформованому вигляді, інші – еволюціонують в ході трагічних подій, котрі ведуть до всезагальної катастрофи.

У 1933 р. Цао Юй закінчує університет та поступає в аспірантуру, де предметом його досліджень стає китайська традиційна музична драма.

Написані драматургом пізніше п'єси «Схід сонця» (《日出》, 1936) та «Дике поле» (《原野》, 1937) разом із «Грозою» формують своєрідну трагічну трилогію життя китайського соціуму 30-х років, в якій драматург продовжує піднімати питання моральної деградації людини під тиском соціуму.

Після японського вторгнення у Китай у 1937 р. Цао Юй переїжджає до м. Чунцін та стає директором Національної школи драматичного мистецтва. Як і більшість творчої інтелігенції того часу, Цао Юй переймається долею Китаю, який потерпає від японських загарбників. У 1940 р. він завершує роботу над п'єсою «Метаморфози» (《蜕变》), в якій описувались важкі часи військового госпіталю в період бомбардування японською авіацією.

Окрім патріотичної тематики, Цао Юй продовжує розвивати актуальну тему 30-х років. У 1940 р. виходить друком одна з найбільш глибоких та успішних робіт автора – п'єса «Пекінці» (《北京人》), в якій представлена історична хроніка заможної пекінської родини, членам якої важко

адаптуватись у сучасному світі, а соціальні зміни знищують традиційне світобачення. Назва п'єси – це вже іронія, адже автор натякає на синантропа, так звану «пекінську прямоходячу людину» (лат. *Homo erectus pekinensis*), більш пізній і розвинений вид пітекантропа, останки якої було виявлено поблизу м. Пекін.

Трагедія, що розігралась у цій аристократичній родині, передає в мініатюрі модель загальних соціально-психологічних конфліктів у вищих прошарках китайського суспільства у роки війни з Японією. Цао Юй змальовує неминучу загибель феодального світобачення у сучасних драматургу реаліях. На фоні гострих соціальних проблем та складної історичної ситуації змальовуються почуття та переживання героїв драми, що характерно для поетичного реалізму: нещасливе кохання Веньціна, одруженого сина господаря будинку, та Суфан, далекої родички, що виховувалась у його домі. Закохані мають змогу спілкуватись лише шляхом таємного обміну власних віршів та малюнків, адже обоє мають неабиякий хист до мистецтва. Чимало переживань відображуються у ліричних монологів інших персонажів, адже всіх хвилює банкрутство давнього роду, а деяких – втрата дорогоцінної труни.

У «Пекінцях» значна увага приділяється образній системі, в якій досить важко виділити головних та другорядних, адже авторові вдається приділити увагу кожному з них та змалювати їх характери та почуття.

Прикметно, що у переліку дійових осіб Цао Юй зазначає власне і фігуру Пекінця, тінь якого з'являється на стіні кімнати під час наукових досліджень професора Юаня: «Дивіться, це найперший пекінець. У ті часи люди жили вільно: любили того, кого хотіли..., хотілось їм плакати – плакали, хотілось кричати – кричали. Для них не існувало ані релігійних, ані моральних, ані соціальних кайданів; не було лицемірства і обману, ні підступності й підлості».

Деталь, один з основних художніх прийомів Цао Юя, у «Пекінцях» стала ще більш складною та багатогранною у цій п'єсі. Так, на початку першої дії Цзян Тай вимагає відремонтувати стіну, яка має от-от розвалитись, однак станеться це лише наприкінці п'єси, коли з дому будуть виносити сімейну реліквію – труну. І труна, і стіна – це символи,

що міцно пов'язували родину з минулим, їхня руйнація є вираженням загибелі феодальної ідеології.

У 1941 р. все ще перебуваючи у м. Чунцін, Цао Юй завершив театральну адаптацію відомого роману Ба Цзіня «Сім'я» (《家》), проте в основу п'єси були покладені події всієї трилогії «Стрімка течія» (《爱情激流三部曲》), а не лише першої її частини. Перестановка акцентів у сюжетних лініях та образах дозволило драматургу посилити проблематику твору – протест проти старого, сповненого пережитків, укладу життя.

У 1944-1945 рр. Цао Юй звертається до нової для своєї творчості тематики – економічний розвиток Китаю. У п'єсі «Міст» (《桥》) драматург розповідає про підприємців, які зацікавлені у пошуках фінансово-економічної незалежності Китаю.

Після закінчення Другої світової війни Цао Юй разом з Лао Ше по програмі держдепартаменту їдуть до США, де читали лекції з китайської драми у різних навчальних закладах. Після повернення до Китаю Цао Юй працює на кіностудії «Веньхуа» (《文化》) редактором та директором фільмів. Через деякий час пробує свої сили у кінематографі і пише сценарій до фільму «Сонячний день», який вийшов на екрани у 1946 р.

З 1947 р. Цао Юй починає викладати у Експериментальній драматичній школі і розпочинає роботу над перекладом «Ромео та Джульєтти» Шекспіра. Під час своєї роботи над трагедією Шекспіра Цао Юй прагнув досягти максимальної точності, наскільки це дозволяла китайська мова. У деяких випадках він свідомо відходив від тексту, намагаючись передати не тільки зміст, але відтворити ефект, закладений в оригіналі. У тексті перекладу Цао Юй вставляв внутрішні ремарки, в яких описував жести та поведінку шекспірівських героїв. Поетичний переклад «Ромео та Джульєтти» Цао Юя, за оцінкою китайських критиків, визнаний найкращим і витримав декілька перевидань.

Після утворення КНР у 1949 році Цао Юй став директором Ліги народного театального мистецтва, на посаді якого залишався до кінця свого життя. Підтримуючи ідеї комунізму, Цао Юй пише п'єсу «Ясне небо» (《明朗的天》, 1954), в якій яскраво проявляється політичний пафос та проголошуються

соціалістичні ідеали.

Цензура та контроль літератури з боку КПК спонукають письменників звернутися до творів викривального характеру, в яких проблеми реальності ховаються за лаштунками подій далекої давнини. У п'єсі Цао Юя «Мужність та меч» (《胆劍篇》, 1960) хоча події відбуваються наприкінці династії Чжоу у III ст. до н.е., проте в ній між строк зчитується критика політичної ідеології Мао під час кампанії Великого стрибка⁵³.

Під час Культурної революції⁵⁴ був репресований, але не арештований. Переслідування, приниження та смерть друзів сильно похитнули Цао Юя, однак він був реабілітований після смерті Мао Цзедуна у 1976 р.

У 1978 р. у журналі «Народна література» (《人民文学》) виходить друком остання п'єса Цао Юя – «Ван Чжаоцзюнь» (《王昭君》) про відому красуню давнини, яка вийшла заміж за очільника гунів з політичного розрахунку.

У 80-х роках Цао Юй продовжує працювати у Пекінському народному театрі, очолює Спільку китайських письменників, подорожує до Швейцарії, Франції, Англії та США з курсом лекцій про китайський театр. У 1980 р. очолюваний ним театр вперше в історії китайської сучасної драматургії провів гастролі у Європі з китайським репертуаром. 13 грудня 1996 р. у віці 86 років помер у лікарні в м. Пекін.

Запитання та завдання

Назвіть характерні риси поетичного реалізму як напряму в художній літературі. Опишіть генезу китайського поетичного реалізму.

Визначте ознаки поетизації драми у п'єсі Цао Юя «Гроза» на тематичному, образному, художньо-виражальному та історичному рівнях.

Прокоментуйте роль позасюжетних елементів у п'єсі Цао Юя «Гроза». Відповідь проілюструйте цитатами із твору.

Проаналізуйте різницю між романом Ба Цзіня «Сім'я» та її драматургічною адаптацією у однойменній п'єсі Цао Юя.

⁵³ «Великий стрибок» (《大跃进》) – економічна і політична кампанія в Китайській Народній Республіці з 1958 по 1960 рік, націлена на зміцнення індустріальної бази й різкий підйом економіки країни, яка однак призвела до трагічних наслідків для китайського народу.

⁵⁴ Культурна революція (кит. 文化革命, 1966-1976) – масовий рух, початий вождем КПК Мао Цзедунем, який мав на меті зміцнення монопольної влади і був спрямований проти вищих представників середнього класу – державних службовців, митців і вчених, які були знищені, ув'язнені, принижені або вигнані з країни.

Опишіть роль та значення художньої деталі у п'єсі «Пекініці».

Література

Воробей О. Особливості виявлення ознак поетичного реалізму у творчості Цао Юя (на прикладі п'єси «Пекініці»). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2019. № 26 (1). С. 61-69.

Воробей О. Особливості поетизованих п'єс Цао Юя як нової форми китайської драми 30–50-х років XX ст. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Східні мови та література*. 2012. № 18. С.55-59.

Дамань С., Сяосяо Ф. Изучение русскоязычного перевода драмы Цао Юя «Гроза». *Современное педагогическое образование*. 2020. № 4. С. 234-238.

Никольская Л.А. Цао Юй (Очерк творчества). Москва: Издательство Московского университета, 1984. 182 с.

Никольская Л., Кобзев А. Цао Юй. *Духовная культура Китая: энциклопедия. Литература и письменность* / гл. ред. М.Л.Титаренко. Москва: Восточная литература.2006. С. 495-497.

Cai Yongchan. The Chinese affinity of Eugene O'Neill: A study of Taoist ideas in O'Neill's plays and his influence upon modern Chinese drama (Hong Shen, Cao Yu): Master of Arts Thesis / University of Alberta, Canada, 1997. 284 p.

Chengzhou He. Henrik Ibsen and Modern Chinese Drama. Oslo: Unipub AS, 2004. 291 p.

Liu Jingyuan. Poetics of Integration and the Making of Modern Chinese Drama: Cao Yu amongst Playwrights: Doctoral Dissertation / Louisiana State University, USA, 2017. 430 p.

Mackerras Colin. Tradition, Change, and Continuity in Chinese Theatre in the Last Hundred Years In Commemoration of the Spoken Drama Centenary. *Asian Theatre Journal*, Vol.25. No. 1. 2008. Pp. 1-23.

Ruru L., Jiang D. Cao Yu and His Drama. *A New Literary History of Modern China*. Harvard University Press, 2018.Pp. 437-442.

中国现代话剧史论/刘方政著。北京：人民文学出版社。2009。310页。

方志平。中国话剧。武汉：湖北美术出版社。2005。200页。

Частина III

Література II половини XX століття

Історико-літературні, соціальні, технічні, політичні, національні фактори періоду

Криворучко С. К. (Харків)

Холодна війна

Холодна війна – це ідейний конфлікт між США та СРСР, який сформував економіко-геополітичне протистояння між цими країнами та їхніми прихильниками упродовж 1945-1986/9(1991) рр. Термін «холодна війна» ввів Дж. Орвел у статті «Ви і атомна бомба» 1945 р. Холодна війна сформувала у світовій спільноті загальне почуття страху, яке виникло після вибухів ядерних бомб в Японії 1945 р. Людство усвідомило, що життя окремого індивіда може прерватися будь-якої хвилини без попередження, якщо «комусь»/можновладцю прийде на думку ввімкнути «кнопку». Наслідки будуть планетарного масштабу. Всі у світі боялися несподіваного початку ядерної війни. Ці настрої відзеркалились в мистецтві: літературі, живописі, кінематографії. Емоційно сформувався синдром «кінця світу», який чекали 2000 р. Холодна війна мала ознаки світової війни, в результаті відбувся перерозподіл світу: розпалася Радянська імперія 1991 р., розпалися країни Чехословаччина (мирним шляхом) 1993 р., Югославія (шляхом жорстокої війни) 1992-1995 рр. – новоутворені країни отримали незалежність від Росії (Білорусь залишилась під ідеологічним тиском Росії); об'єдналися країни ФРН і НДР 1990 р.

Конфлікти у політиці 1945-1986 рр. вплинули на світові домовленості після Другої світової війни. Сформувалися військово-політичні блоки навколо США (ФРН, Франція, Велика Британія, майже всі країни Латинської Америки) та СРСР (НДР, Болгарія, Польща, Чехословаччина, Угорщина, Югославія, Куба – у Польщі, Угорщині та Чехословаччині 1954-1968 рр. відбувалися манифестації-протести проти домінування СРСР, яке СРСР приборкав військовими танками, що давили неозброєних громадян цих країн). Почалася ракетно-ядерна

гонка озброєння, яка сформувала військово-силове мислення. СМІ розповсюджували у спільноті концепцію «образу ворога».

«Стримання» було єдиним порятунком у цій ситуації, протидіючі держави не входили у відкритий військовий конфлікт, вживали заходи залякування, погроз, розвідки, підривної діяльності, економічного змагання «капіталістичної» та «соціалістичної» систем. Упродовж 1957-1961 рр. ГС КПСС СРСР М.С. Хрущов відкрито погрожував США ядерним знищенням, стверджуючи, що ядерні ракети СРСР міцніші ніж у США, в наслідок чого буде стерто будь-яке американське чи європейське місто. Однак він же говорив і про «мирне співіснування». Мир допускався, на думку СРСР, якщо капіталізм знищеться самотійно. Доки існує капіталізм, СРСР має нарощувати військову потужність. Дж. Кеннеді, у свою чергу, заявляв про міць США та про конструктивність ліберального гуманізму. Наприкінці 1960 р. протиборство капіталізму і соціалізму затухло, загострилася напруга навколо геополітичних інтересів США та СРСР.

Ці настрої проіснували до «перебудови», яку розпочав 1985 р. М.С. Горбачов. Чорнобильська катастрофа 1986 р. розвінчала перед усім світом «міф» про здатність СРСР контролювати власні військові системи.

Існує термін «Друга світова війна», під яким розуміється напруження 80-рр., в які загострились мілітариські орієнтири США і СРСР. Причиною цього стало вторгнення військ СРСР на територію Афганістану 1979 р., щоб підтримати прокомуністичний уряд прем'єр міністра Нур Мухамеда Таракі, якого вбили. США вважали це втручання військовою загрозою на кшталт Другої світової війни. У результаті США оголосили бойкот олімпійських ігор у Москві 1980 р, наклали ембарго на постачання технологій, скасували обмеження стратегічних озброєнь. США і Велика Британія офіційно визначили СРСР як «імперію зла». Ватикан за ініціативою Папи Павла II сформував релігійну концепцію антикомунізму. У Польщі на релігійних засадах посилювалось національне незадоволення 80-х рр., що стало підґрунтям для опозиції СРСР. Військові заходи «Albe Archer 83» (правдоподібна демонстрація ядерного запуску із Західної Європи) 1983 р. налякали СРСР. Уряд СРСР збільшив фінансування озброєння, що призвело до

економічних проблем населення: утворилися привілеї у галузях торгівлі, виник дефіцит товарів.

Завершення протистояння – «потепління» тривало 1985-1991, яке завершилось розпадом СРСР та ідеологічною перемогою США.

Емоційна напруга у світовій спільноті вплинула на естетичну парадигму постмодернізму, який виник у 2 пол. XX ст., сприяла оформленню концептуальних засад «нового роману», «театру абсурду», «сердитих молодих людей», «розбитого покоління»; «робітничого роману»; неореалізму, мінімалізму, «новій хвилі».

У 2 пол. XX ст. (60-70-ті рр.), відповідно теорії Д. Белла (соціолог) та Т. Тібоглда (соціолог, економіст), провідними галузями є інформатика та сфера обслуговування. У теорії Л. Масуда та Дж. Нейстріл (80-ті рр.) – «інформаційне суспільство» – виокремлюється значущість інформації, яка є найціннішим та найдорожчим продуктом людської діяльності. Ці філософські ідеї впливають на переоцінку цінностей, в наслідок чого формується інший стиль поведінки, моральних категорій, повсякдення та існування в ньому людини XX ст. Цей період – 2 пол. XX ст. – є новим етапом культури і мистецтва. Науково-технічний розвиток вплинув на трансформацію свідомості людини.

Нові технології передають культурну інформацію про мистецькі заходи (фестивалі, конференції, концерти), що дозволяє подолати дистанцію між реципієнтом та витвором мистецтва / автором (глядачем/слухачем/читачем і виставою/фільмом/музикою/книгою/ картиною та актором/музикантом/художником/письменником). Кожен, хто бажає, може насолоджуватись мистецтвом. Воно стало доступним, втратило «дороговизну».

Духовному та інтелектуальному доробку надається інформатизація, розвиваються інформаційні мережі (Інтернет), який робить доступним раніше «закриту» сферу науки та літератури. Паралельно з цим виникає технізація мистецтва – технічні (не людські) «спроби пера» – музика, література, живопис.

На тлі взаємоперетину знань сприймається як правильна східна модель світу – його «єдність», спільність, перетікання

добра в зло і навпаки, а не їхнє протиставлення, як раніше в західній моделі світу. Космополітизм, космізація – є концепціями єдності людини та довкілля, людини та космосу/трансцендентного. Це дозволяє встановити зв'язки між різними цивілізаціями, звернути увагу на екологію, постколоніальні проблеми, що відкриває нові грані гуманізму XX ст.

Гуманістичні ідеали 2 пол. XX ст. – толерантність, демократизм, повага до свободи людини. Відбувається розквіт національних культур в умовах отримання незалежності країн – колишніх частин імперій (країни «третього світу»).

Франція

Після завершення Другої світової війни у Франції домінує політичний та економічний вплив США. 1947 р. США впроваджують економічну допомогу Франції, намагаються реконструвати промислову діяльність Європи, щоб інтегрувати ці країни в економічну систему США. Упродовж 1946-1958 оголошується період Четвертої республіки на засадах нової конституції, яка врахувала недоліки системи Третьої республіки. Шарль де Голль впроваджує механізми авторитарного президентського уряду. Національні збори здійснюють контроль за діями уряду.

Після Другої світової війни розпочинається **Холодна війна**. 1949 р. США створюють НАТО на підґрунті Організації Північно-атлантичної угоди, щоб зміцнити свій вплив та військовий потенціал у Західній Європі. Франція увійшла до складу НАТО, що знесило військові ресурси країни та вичерпало її економічний бюджет. Саме на цьому вибудовується неспроможність та слабкість країни: фінансові можливості Франції не здатні забезпечити виконання угод з НАТО.

У цей період у Індокитаї, який входив до французького протекторату, зростає хвиля національно-визвольних рухів. Конституцією Четвертої республіки 1946 р. було передбачено надання політичних прав усім підданим, в тому числі громадянам Індокитаю. Однак, не зважаючи на закон, в історичних реаліях Франція підтримувала реакційний режим в Індокитаї, який виступав проти В'єтнаму. Громадяни В'єтнаму намагалися звільнитися від японських акупантів, внаслідок

чого одержали підтримку Китаю. Після заключення перемир'я в Кореї стало зрозумілим, що Франції доведеться вивести свої військові сили із В'єтнаму. Саме тоді серед спільноти Франції зростають настрої незадоволення через фінансову підтримку США, від якої широкий загаль народ хоче відмовитись. Однак офіційний уряд країни займає іншу позицію.

Промисловість Франції була реабілітована після Другої Світової війни 1948 р., і навіть у 50-х рр. можна зафіксувати економічне піднесення. Держава активно втручається в економіку, для чого було розроблено план модернізації Ж. Монне, увага приділялася розвитку наукових галузей. Рух робітників вплинув на прийняття закону про колективні угоди, що дозволило підвищити заробітну платню та ввести гарантований мінімум оплати праці.

50-ті рр. розкрили політичну кризу в країні. Спільнота розподілилася на дві частини: лівих (комуністів) та правих (голістів). На виборах 1951 р. виокремились дві потужні політичні сили – комуністи й голісти, що набрали значну кількість голосів. Однак мажоритарна система дозволила об'єднати республіканські партії в блок «Третя сила» (дві третини), що дозволило сформувати коаліційний уряд. Остаточна поразка французької армії зафіксована у битві при Д'єнб'єфу. Прем'єр міністр нового уряду П. Мендес-Франс мав постколоніальні погляди. 1954 р. у липні він провів мирні переговори та підписав Женевську угоду про припинення війни в Індокитаї. У цей же час за ініціативою США заключили угоду про утворення Європейського оборонного співтовариства – ЄОС, до складу якого мала увійти ФРГ. Це викликало резонанс у французькій спільноті. Незадоволення французів пояснювалося їхнім небажанням зміцнення німецької армії після досвіту Другої світової війни. Хвиля незадоволення вплинула на неможливість ратифікації цієї угоди ЄОС.

Середині 50-х рр. стала активізацією незадоволення країн Північної Африки, що входили до французького протекторату – Тунісі та Марокко, і заморського департаменту Франції (чистини колишньої Французької імперії) – Алжирі. Туніс отримав незалежність 1956 р., Марокко – 1957 р. Французькі війська, які вивели із Індокитаю, тепер перевели в Алжир, для того щоб придушити національний визвольний рух в країні,

який офіційний уряд Франції визначав як терористичні акти повстанців. 1956 р. у Франції було оголошено загальну мобілізацію чоловічого населення, щоб силою підкорити Алжир. Єгипет підтримував повстанців Алжиру. Саме через це французька армія долучилася до британських військ, щоб допомогти Великій Британії в зоні Суецького каналу. Ці дії французького уряду викликали настрої незадоволення і протестів у французькій спільноті. Втручання Франції у цей військовий конфлікт вичерпало державну французьку казну, підірвало внутрішній престиж країни. Настрої незадоволення французів вплинули на військових, що перебували в Алжирі, які з часом почали непокорятися уряду.

1957 р. Франція увійшла до складу ООН, та стала ядерною державою, що входять у вісімку. Франція впроваджувала політику США на зовнішньому рівні. Війна в Алжирі розколола французьку спільноту на дві частини: 1) прихильники ультраколоніалізму (продовжувати війну, вимагати сильної влади) 2) прихильники неокolonіалізму (надати Алжиру незалежність).

У самій Франції розпочалась хвиля протестів, армія втратила надію та перспективу перемоги. Демонстрації та мітинги в Алжирі розповсюдились на території Корсики. Над Францією нависла загроза громадянської війни або військового перевороту. Черверта республіка більше не здатна була стримувати незадоволення спільноти у Франції та інших її частинах, тому склала свої повноваження. Після складення повноважень уряду до влади приходить Шарль де Голль. Офіційно цю подію зафіксовано 2 червня 1958 р. Протести в Алжирі переросли в жорстоку війну, що тривала до 1962 р., в результаті якої Алжир здобув незалежність. Серед алжирського місцевого населення був відсоток профранцузьки налаштованих громадян. Після завершення війни ці алжирці переїхали у Францію, де сформували мусульманську меншину, чисельність якої стала стрімко зростати.

Під керівництвом президента Ш. де Голля 1958 р. було прийнято конституцію П'ятої республіки, в якій розширювалися повноваження виконавчої влади. Французька колоніальна система стала розпадатися на очах колишнього генерала. 1960 р. на території Африки

незалежність отримали більшість колишніх французьких колоній. 1961 р. між Тунісом та Францією розвивається озброєний військовий конфлікт. Причиною конфлікту стала вимога термінового виводу французьких військ із бази в Бізерті. У ході франко-туніських переговорів було домовлено про вивід французьких військ із Бізerti, що тривало більше двох років та остаточно завершилось 15 жовтня 1963 р.

Війни дуже погано вплинули на економічний, політичний та соціальний стан Франції. Вони загострили протиріччя у спільноті, які підхопила молодь, зокрема, найактивніше себе поводило студентство. Квінтесенцією економічного і соціального незадоволення стали травневі страйки 1968 р., які переросли у загальний рух протесту по всій Франції, що призвів до державної кризи. Через рік після початку страйку 1969 р. Ш. де Голль пішов у відставку. Після відставки Ш. де Голля у Франції сформувалася політична стратегія: дотримуватися самостійності країни, не довіряти пропозиціям інших країн, покладатися на себе.

Під час президентства Ш. де Голля було встановлено культ «вождя нації» який мав «особистісну владу». Після надання незалежності 14 країнам Африки Ш. де Голль почав впроваджувати акцію повернення колишньої величі Франції. Він здійснював зовнішню політику «Європейських держав». Саме він ліквідував військові бази США на території Франції, добився виходу Франції із НАТО 1966 р., засудив політику США у В'єтнамі, намагався будувати політкоректні стосунки з урядом Радянської імперії.

Ш. де Голль впроваджував соціально-економічну доктрину, яку визначив як «третій шлях» (у протигагу США та СРСР): це концепція «асоціація праці, капіталу, кадрів». Економічна модернізація у Франції реалізувалася у поєднанні міністерської регламентації державних підприємств, що сприяло збільшенню державного сектору, і підтримці приватного бізнесу. Особливо уряд підтримував розвиток нових приватних галузей. Приділялася увага реалізації проектів електроніки, аерокосмічної галузі. Використовувався іноземний капітал. Виробництво праці в цей період перевисило загальний європейський рівень. Розвинулася система соціального страхування та соціального забезпечення, що

сприяло здійсненню соціальних угод на рівні партнерства підприємств. Були розроблені та здійснені плани регіонального розвитку. У сільському господарстві селяни отримували допомогу від держави, сформувалися кооперативні підприємства та розвинулось фермерство.

У спільноті простежувалася переосмислення традиційних структур, які поступово занепадають. Росло незадоволення політикою Ш. де Голля. Висловлювалися проти «особистісної влади» президента, яка є неприпустимою в демократичній країні, проти державної регламентації бізнесу, недосконалої системи освіти, девальвації валюти (франків). Все це призвело до травневих подій 1968 р.: протести ультрарадикалів, інтелектуалів, студентів, що утворили страйк солідарності. Ці події продемонстрували, що французька спільнота втомилася од війн, однак хоче змін, які мають відбутися мирним шляхом. Франція потребувала реформ, до яких уряд не був готовий. Було збільшено виплати по безробіттю та мінімальну заробітню платню на 35%.

1969 р. посаду президента обійняв колишній прем'єр-міністр Жорж Помпідю, який за політичними поглядами розподіляв позицію свого попередника Ш. де Голля. Він продовжував втілювати ідеї Ш. де Голля, які трохи інакше назвали: «Послідовність і діалог». На відміну він Ш. де Голля Ж. Помпідю встановив контакти з опозицією. Державна програма «нова батьківщина» робила акценти на проекти в соціальних сферах, які викликали полеміку між «автономістами» й «етатистами», в якій одержали перемогу «етатисти». Однак президент вирішив не ставити соціальні експерименти, та спробував реамінувати ефективність ринкових відносин. При цьому надавалася міцна підтримка науково-технічним галузям країни.

Ж. Помпідю продовжує будувати політкоректні стосунки з СРСР, однак відроджує колишні орієнтири США, в яких Франція перебуває поза межами НАТО. 1973 р. Франція втрачає ЮДР, оскільки відмовилась від соціального партнерства. Концепція голлізму підійшла до відкритої кризи, яка вирішилася природнім шляхом – смертю Ж. Помпідю 1974 р.

1974 р. після смерті Ж. Помпідю Францію очолював Жіскар д'Естен, який очолював політичну групу «незалежних

республіканців» та інших партій СФД. Залишки руїн голлістів об'єднав прем'єр міністр Жак Ширак. У середині 70-х рр. Франція перебуває в економічній кризі, яка супроводжується політичною кризою. Пропозицією Ж. д'Естена було формування завдяки реформам ліберальної держави. До реформ входило підвищення заробітної платні, зниження віку виборців до 18 років з 20 років, дозвіл жінкам робити аборти. Уряд намагався реалізовувати антикризові заходи, щоб запобігти революційної ситуації в країні. Президент підтримував західно-європейських інтелектуалів, 1979 р. Франція брала участь у виборах в Європарламент, разом з НАТО Франція розробляла військові маневри. У результаті встановилися політкоректні стосунки з Китаєм, Іраном, Арабськими країнами, зміцнився авторитет Франції на територіях центральної Африки, країна брала участь у НБСЄ – нараді по безпечності співробітництва в Європі. На офіційному рівні було засуджено ввід військових СРСР на територію Афганістану, підтримувалося «подвійне рішення» НАТО про євrorакети.

Упродовж 1981-1995 рр. президентом був представник соціалістичної партії Франсуа Міттеран. Уряд при ньому очолив П. Моруа. Відбулася націоналізація місцевих банків та 9 крупних корпорацій. Підвисили мінімальну заробітну платню, сімейні виплати, кредити догляду за інвалідами та людьми похилого віку. Щорічна відпустка звеличилася до 5 тижнів. При цих соціальних заходах був високий рівень безробітних. Впроваджені реформи потребували матеріальних виплат, що вплинуло на ріст інфляції в країні. Це змусило новий уряд перейти до жорсткої економії, однак, ці дії не врятували ситуацію і в липні 1984 р. представники ФКП вийшли із уряду.

1986 р. уряд очолював Ж. Ширак. Виникли протиріччя між більшістю Національного зібрання та президентом Ф. Мітераном. Почали впроваджувати зворотні кроки: провели денаціоналізацію деяких корпорацій та банків, що дозволило відродити ринкові механізми в економіці. Ця консервативна концепція реалізовувалася як «політика рівності шансів». Збереглося державне регулювання соціального страхування та соціального забезпечення. З 1988 р. уряд очолював М. Рокар на засадах коаліції буржуазних центристів і соціалістів,

продовжували курс «жорсткої економії»: встановили податок на великий спадок, скоротили податки на прибуток, відмовились від розпродажу державних підприємств та не розширювали націоналізований сектор економіки.

У зовнішній політиці будували стосунки з країнами Західної Європи, зміцнювали контакти з НАТО, стосунки з СРСР були натягнутими, однак Ф. Мітеран офіційно підтримував «перестройку», а в 1990 р. було підписано «Угоду про згоду та співробітництво». У Кувейті у вересні 1990 р. іракці напали на французьке посольство. У зв'язку з цим у Саудівську Аравію було спрямовано французькі війська, які брали участь у війні в Персицькій затоці та допомагали звільнити Кувейт. Політичний вплив Ф. Мітерана поступово занепадав.

1991 р. уряд очолила Е. Крессон, яка створювала умови для інтеграції Франції в ЄС, її замінили П. Береговуа, а пізніше Е. Балладюр, що впроваджували лібералізацію економіки, відродили приватизацію, здійснювали інтеграцію в ЄС.

1995 р. президентом обрали Жака Ширака. При правлінні Ж. Ширака ускладнились політичні стосунки Франції та США. Франція відмовилась відсилати війська в Ірак, однак разом із іншими країнами НАТО відправила військових у Афганістан. Франція продовжує бути ядерною державою.

Історичні, політичні, соціальні, емоційні реалії спільноти Франції відзеркалились у мистецтві: літературі, кінематографії, живописі, архітектурі; вплинули на формування естетики постмодернізму та інших напрямів 2 пол. XX ст.

Британія

Після Другої світової війни поступово країна стає державою «загального добробуту», орієнтується на високі соціальні стандарти. Посаду прем'єр-міністра обійняв Клемент Еттли, який впроваджував лейбористські орієнтири. На цих засадах 1946 р. законодавчим шляхом було засновано Національну службу охорони здоров'я, що передбачало надання безкоштовної медичної допомоги всім верствам населення. 1948 р. сформували систему соціального страхування, відповідно якій все населення отримувало виплати пенсій за віком, пенсії за інвалідністю дитинства, виплати через безробіття, хворобу, втрату працездатності; виплати вдовам; виплати при народженні дитини, виплати

родинам із двома та більше дітей не залежно від прибутків батьків. Виокремили фінанси для будівництва більше ніж 1 млн. муніципальних будинків. Уряд взяв на себе відповідальність за контроль аренди житла, та утримував її відповідно часу війни.

Упродовж 1945-1948 рр. націоналізували Англійський банк, електроенергетичну галузь, газову та вуглевидобувну промислові галузі, залізничний і внутрішньоводний транспорт; частину авіакомпаній і автоперевозок; частково телекомунікації та радіо. У процесі націоналізації акціонери отримали викупні облігації та інші цінні папери. Суми виданих облігацій перевищували вартість націоналізованих підприємств. Так утворили державний сектор, який охопив 20-25 % господарства Британії, де сформували 20 % робітничих місць.

У період 1950-1953 рр. Британія втрутилась у Корейську війну. Після націоналізації Єгиптом Суецького каналу Британія за підтримкою Франції 1956 р. розпочала військові дії. Під тиском США (якоюсь мірою СРСР) ці дії були зупинені.

1957 р. посаду прем'єр-міністра обіймає Гарольд Макміллан. Британія не хотіла вступати в ЄЕС (європейська економічна спільнота) 1962 р., оскільки непокоїлась через приватно-приємницьку економіку, боялася втратити звичний традиційний британський образ життя. Британців лякали угоди з європейцями, оскільки міг скоротитися обіг торгівлі. Уряд намагався домовитись про умови субсидій для сільського господарства. Однак Франція вирішила не пускати Британію на спільний економічний ринок.

Наприкінці 60-х загострюється конфлікт Англії та Північної Ірландії. 1967 р. в Північній Ірландії утворилася Асоціація, яка вимагала скасувати дискримінацію католиків у ході працевлаштування, аренди житла; намагалася відмінити множинне виборче голосування, впровадити систему «один голос», розпустити протестантську поліцію. Розпочалися мітинги та забастовки, загострився конфлікт між католиками та протестантами, Британський уряд увів у Північну Ірландію військових.

У мистецтві 2 пол. XX ст. відбуваються зміни, які є реакцією на події Другої світової війни. У музиці простежується

поєднання національних культурних традицій Шотландії, Уелса, Північної Ірландії, Англії. Розвиваються розважальні напрями, завдяки впливу радіо та телебачення. Ліверпуль і Лондон стають центрами світової поп-культури у 60-х рр. «Бітлс» є однією з перших відомих світових рок-гуртів. У моді простежуються авангардні прагнення та бажання самовираження. У спільноті підвищується рівень освіти. Держава стала звертати увагу на розвиток та підтримку мистецтва. Розвивається комерційний культурний ринок.

У 60-70х рр. у процесі деколонізації у Велику Британію почали приїжджати емігранти їх колонізованих раніше країн, що вплинуло на обмін культурними здобутками колонізованих та кологнізаторів. Тенденції спільноти якоюсь мірою сприяли формуванню в літературі течії «сердиті молоді люди».

1970 р. посаду віце-президента обійняв Едвард Хіт, який змінив курс країни на консерваторський. Політика цього уряду увійшла в історію як «тиха революція Хіта». Почали розпродаж акцій державних підприємств, скасували планування економічного розвитку, знизили податок на прибуток, який компенсували іншими податками. 1972 р. підписали угоду про входження Великої Британії в ЄЕС 1 січня 1973 р.

У цей період у Північній Ірландії зростає рівень насильства, без суда ірландців відправляють до концентраційних таборів, де впроваджуються психологічні та фізичні дії, застосовуються жорсткі допити, використовується комплекс «п'яти методів». 1972 р. в Ірландії вводять режим прямого правління. Після цього зростає хвиля протестів і повстань. 30 січня 1972 р. (неділя) британські військові вбили 13 беззбройних громадян. Реакцією спільноти на дії військових було неконтрольоване вторгнення натовпу в британське посольство в Дубліні, будівлю підпалили, вона згоріла. Упродовж 1972-1975 в Ірландії загинуло 475 осіб.

Уряд вирішив провести референдум, який бойкотувала католицька меншина. 1973 р. була підписана Саннінгдейльська угода про створення Ради Ірландії, ратифікацію якої зірвали протестантські екстремісти.

На тлі цих подій зростає інфляція, у зв'язку з чим уряд знижує соціальні виплати упродовж 1973-1974 рр. У Британії простежується енергетична криза, так само як і в країнах

Європи, оскільки ціни на нафту підвищились втричі. Ріст цін на нафту призвів до збільшення собівартості у всіх сферах економіки, це вплинуло на загальний ріст цін. У зв'язку з цим профспілка шахтарів вимагає збільшення заробітної платні. Ці вимоги було відхилено. Після відмови підвищити платню шахтарі не виходять на позаурочні роботи, що впливає на зменшення добичі вугілля втричі. Уряд оголошує про надзвичайний стан у країні. Обмежується кількість продажу бензину та інших товарів із нафти, скорочується постачання електричества в житлові будинки, з метою економії вводиться трьохденний робочий тиждень. Уряд заходить в глухий кут та призначає дострокові вибори на лютий 1974 р. Новий уряд формують лейбористи, посаду прем'єр-міністра обіймає Г. Уїльсон.

1975 р. Г. Уїльсон продовжує розвивати заходи, щоб Британія ввійшла в ЄС. Британська імперія втрачала свої колонії, серед яких майже всі країни отримали незалежність до сер. 70-х рр.

Після 1979 р. до влади приходять консерватори: Маргерет Тетчер 1970-1990 рр. та Джон Мейджор 1990-1997 рр. Домінантність консерваторів сприяла зміцненню економіки та зростанню світового впливу Британії. Кризу 70-х рр. вдалося подолати. М. Тетчер перша жінка, яка обійняла посаду прем'єр-міністра у Великій Британії. Вона дотримувалася жорстких методів керування, в історію увійшла як «залізна леді». Після приходу до влади Р. Рейгана у США М. Тетчер вибудовувала теплі стосунки Британії та США на рівні економіки та політики.

Жорсткість М. Тетчер проявилася в тому числі у введенні антипротекційних законів, серед яких закон про заборону забастовок працівників 1982 р., невиконання якого каралося грошовими штрафами та загрозою ув'язнення; закон про профсоюзи 1984 р. Упродовж 1984-1985 рр. тривала забастовка шахтарів, тому що керівництво вирішило закрити нерентабельні шахти. Відповідно закону на спілку горняків наклали штраф, який стайкуючі відмовились виплачувати. Реакцією на їхню відмову стало блокування банківських рахунків. Шахтарі нічого не змогли добитися, тому в травні 1985 р. вийшли працювати. Після цього десятки

нерентабельних шахт закрили, безробітними стали десятки тисяч шахтарів.

Загострюється конфлікт із Північною Ірландією, що посилює тероризм 1980-х рр. Ірландська республіканська армія вимагала абсолютного виходу Британії з території Північної Ірландії. В Ольстері улаштовувався провокаційний безлад, організовувалися терористичні акти, вибухи на території Британії, особистісні погрози М. Тетчер. Однак прем'єр-міністр не пішла на провокації, та звершулася з проханням про допомогу до уряду США. Під патронатом США аргентинські війська висадилися на Фолклендських островах 1982 р., та в результаті військової операції повністю звільнили ці території від ірландських патріотів-терористів.

Акт про зайнятість прийняли 1988 р., що узаконило штрейкбрехерство. М. Тетчер ввела приватизацію підприємств, наслідком якої став перехід державного майна у приватну власність. 1989 р. ввели подушний податок: після 18 років кожний, хто мешкав у будинку чи квартирі, мав сплачувати податок. Цей закон наніс шкоду бідним британцям, тому 1993 р. його скасували, а натомість ввели податок на землевласників та арендаторів будинків.

Не зважаючи на великі успіхи в політиці та економіці М. Тетчер, ставлення до неї британців було неоднозначним. Введення подушного податку сприяло політичній кризі в Британії. Жорстке керування та європейська інтеграція М. Тетчер спровокували недовіру серед її колег, які 1990 р. утворили «антитетчерівську» коаліцію та обрали лідером консерваторів Майкла Хезелтайна. М. Тетчер обіймала посаду прем'єр-міністра упродовж 11 років, найдовше серед своїх колег XX ст. Після неї цю посаду обійняв Джон Мейджор 1990 р.

У світовій економіці 90-х рр. відбувається спад. Тенденції занепаду простежуються і у Великій Британії. Розпочинається фінансова криза, яка увійшла в історію під терміном «Чорна середа». Кризу спровокували валютні спекуляції під патронатом Дж. Сороса. Протиріччя валютної системи Європи вплинуло на падіння британського фунта. Уряд девальвував фунт і вийшов із європейської валютної системи. 1991 р. війська Британії втручаються, щоб допомогти визволити Кувейт від окупації Іраку.

Існує королівська інспекція, яка здійснює контроль за рівнями освіти. Під цей контроль не підпадає університетська освіта, якій дозволено самостійно розвивається. У системі освіти домінує державний сектор. Всі університети належать державі. Ретельний контроль за освітою пояснюється державним фінансуванням, яке складається із 80-90 %.

Незважаючи на релігійні конфлікти католиків та протестантів, офіційно Велика Британія позиціонує себе як толерантну країну по відношенню до різних релігій, де віросповідання є вільним, що викликає сумніви, виходячи із конфліктів ірландців та англійців.

Італія

Після завершення Другої світової війни Італія обирає республіканський лад, що сприяє покращенню економічної еволюції та дає підґрунтя для статусу країни як світового лідера. Упродовж 1945-1987 впливове місце посідає політична Християнсько-демократична партія, яка компанує уряд. Прем'єр міністр Де Гаспері заключає угоду з США про включення Італії в «план Маршала» 1948 р.; 1949 р. Італія входить до складу НАТО.

Як і Франція та інші країни світу Італія залежала від протистояння СРСР та США, від настроїв Холодної війни. Дрібні політичні партії із середини змагалися за владу, за фінансування, за робітничі місця, саме тому італійський уряд бів нестабільний. Тривалість впливу обмежувалась не роками, а місяцями (11 місяців у владі). Уряди весь час переформовувалися, висуваючи нових лідерів дрібних угруповань.

На зовнішньому рівні Італія розвивала ідеї європеїзму та атлантизму. 1951 р. увійшла до Європейського об'єднання вугілля і сталі, 1957 р. вела переговори про створення Європейського спільного ринку, в результаті яких підписано угоду в Римі. Паралельно з європейськими орієнтирами у 60-тих рр. відроджуються фашистські ідеї, які визначено теміном «неофашизм». Паралельно з неофашизмом розвиваються прокомуністичні настрої в найгіршому варіанті. Феномен «Спекотна осінь» стає активним соціальним вираженням вимог спільноти нових колективних угод, захисту прав та соціальних

можливостей робітників. Їхні дії тлумачать як політичний екстримізм, якому починає протиставлятися держава.

Сильна інфляція 70-х рр., високий рівень безробіття, тому що підвищились ціни на нафту (як і в Великій Британії), викликають економічну кризу в Італії. Уряд не здател подолати корупцію, злочинність, економічну кризу. У країні відбуваються числені терористичні акти, вибухи бомб, викрадення та вбивства політичних діячів, поліцейських, суддів, журналістів, економістів, банківських керівників. До 1977 р. активно зростає кількість політичних злочинів. 1978 р. у Римі терористи «Червоних бригад» викрадають Альдо Моро – голову Християнсько-демократичної партії, колишнього прем'єр міністра. Цей злочин за масштабом досягає світового рівню. У 1979 р. кількість терористичних актів ще збільшується. Вибух на вокзалі Болоньї, в якому загинуло 85 мирних осіб, відбувся у серпні 1980 р. Ця подія є найкривавішою для Італії 2 пол. XX ст.

1978-1979 уряд впроваджує заходи проти тероризму, залучає до цього спеціальні служби, які ліквідують організацію «Червоні бригади» та організацію «П-2», яка пов'язана із секретними службами країни. Метою «П-2» буда антидемократична підривна діяльність проти уряду Італії. В уряді виникають настрої впровадити в Італії правову диктатуру, однак вдалося все врегулювати конституційними заходами.

Влада п'ятипартійної коаліції 1980 р. поступово долає соціальну кризу в країні, терористичні загрози припиняються, в результаті чого відбувається економічний злет, що сприяє споживацькій спроможності. Економічний розвиток формує ситуацію, на засадах якої Італія у 1988 р. належить до 10 найзаможніших країн світу. 1991 р. на тлі розпаду Радянської імперії припиняє своє існування комуністична партія Італії, яка представляла ліві політичні сили країни. 1991-1993 відбувається перехід від пропорційної до мажоритарної виборчої системи. Вживаються заходи проти хабарництва у владі, політичний захід «Чисті руки» (слідство великої кількості представників вищої влади: два колишніх прем'єр-міністри Дж. Андреотті та Б. Краксі, сім колишніх міністрів, 400 колишніх парламентарієв, шість колишніх мерів міст) впливає на кризу традиційних партій. 1993 р. Італія долучається до

Мастрихтської угоди, це ще більше посилює корупцію. Мастрихтська угода впливає на зміну виборчої системи 1993 р. через впровадження закону про парламентські вибори. Упродовж 1994-2011 рр. (17 років) посаду прем'єр-міністра обіймав мафіозі Сільвіо Берлусконі.

Протиставлення Північ / Південь в Італії традиційно продовжується Безробіття на півдні у 90-х рр. дорівнюється 20 % на тлі корупції у державній системі. Це протиставлення формує сепаратистські настрої в спільноті, які виливаються у бажання економічно розвиненої та заможної Півночі відокремитись від Італії. Італійська мафія контролює світовий наркотичний ринок, прибуток від наркобізнесу дозволяє долати дефіцит державного бюджету. Уряд намагається протидіяти, вживає заходи зля зупинення злочинності. Арешти мафіозі призводять до терористичних актів, вибухів 1993 р. у Римі, Мілані, Флоренції.

Іспанія

Після завершення Другої світової війни в Іспанії відбувається колапс режиму Ф. Франко. Країна поступово починає відроджуватись, розвиватись. Здійснюються державні вливання у галузь енергетики, з'являються нові сфери виробництва: автомобілебудування, нафтохімія, електроніка, тракторобудування, суднобудування. Однак Іспанія відстає від країн Західної Європи, тому іспанці вимушені шукати собі роботу в інших країнах. Райони країни втратили велику кількість мешканців.

Через ці причини Міжнародний банк розробляє «план стабілізації», для того щоб Іспанія пододала економічну кризу. Скасовується державний контроль за експортом та імпортом, знижується валютний курс пісети відповідно долару, впроваджується режим економії. США 1959 р. надали Іспанії міцні кредити, що дозволило розвинути промислові та фінансові підприємства. Починає впроваджуватися ринкова економіка, яка робить неможливим існування попередньої диктатури Ф. Франко.

У політичній системі Іспанії простежуються ліберальні зміни. Так само як і в Західних країн, в Іспанії проходять робітничі страйки. 1961-1962 рр. стайкують студенти університетів Барселони та Мадриду, до яких долучаються

шахтарі Астурії. Вони вимагали скасування фалангістської спілки та вертикальних профспілок, що було властиво попередньому тоталітарному фашистському режиму.

Реакцією іспанського уряду на протести було підвищення заробітної платні та визнанням права громадян на страйки. Ця позиція іспанського уряду відрізняється від реакції на страйки у Великій Британії. Ліберальні настрої поширюються у повсякденному житті спільноти, що простежується в прагненні досягти злагоди та дійти домовленості. Країна намагається визволитися від «пам'яті» періоду громадянської війни, скасовується відповідальність за вчинки громадян у ці роки історії. Політичні в'язні підпадають під амністію 1965 р. Відновлюється влада короля. 1969 р. визначається майбутній король Іспанії – Хуан Карлос Бурбонський.

Поступово стабілізується сільське господарство, встановлюються економічні зв'язки з країнами Західної Європи та США, ведеться про входження Іспанії в НАТО. Зростає іноземний капітал в Іспанії. Разом із цим виникають економічні зв'язки з європейськими країнами, які перебували під протекторатом СРСР. 1970 рр. властивий сплеск виробництва майже втричі у порівнянні з 50-ми рр., що впливає на покращення добробуту спільноти. На тлі економічного розвитку ще у більшу кризу входить режим Ф. Франко, конфлікт розгортається навколо інтеграції Іспанії в Європу. Іспанія остаточно відмовляється від своїх колоній.

Смерть Ф. Франко 1975 р. зумовила повільний відхід від диктатури. Уряд очолив К. Аріас Наварро, королем оголосили Хуана Карлоса. Із в'язниць вийшли полонені антифашисти. 1976 р. уряд очолює Адольфо Суарес Гонсалес, його керівництво увійшло в історію як перехід до демократії: легалізували антифранківську опозицію, почалася перебудова політичної системи країни.

1977 р. відбулися перші вільні вибори, А. Суарес впроваджував ідею «національного консенсусу». Пакт Монклоа передбачав реорганізацію системи освіти, соціального забезпечення, служб правопорядку. Свобода дій підприємств визначалася ринковими потребами під гарантами державного регулювання. Відбулася військова реформа. Прихильники франкіського режиму, спираючись на армію, улаштовували

заколоти 1978 р. та 1981 р., відбулося 150 путчів. Уряд А. Суареса пішов у відставку 1981 р.

Поступово у спільноті зникає нетерпимість до минулого громадянського протистояння, обережно витісняється франкізм, намагаючись уникнути протистояння армії та народу. Гнучкість властива позиції іспанського уряду, який впроваджує зміни в законодавчій системі. У 80-ті рр. демократичні іспанські уряди очолюють А. Суарес, Л. Кальво Сотело, Ф. Гонсалес. Під час керівництва Ф. Гонсалеса (1982-1996 рр.) відбувається перехід від диктатури до демократії, впроваджується безкоштовна освіта, безкоштовне медичне обслуговування, приватизація державної власності, розвивається туризм. Уряд намагається не травмувати спільноту та не завдавати шкоди. З часом країна емоційно та економічно відроджується та посідає гідне місце серед європейських держав. У травні 1982 р. Іспанія входить у НАТО, при цьому намагається розвивати самостійну міжнародну політику. Вхідження в НАТО зумовлено, в тому числі, змінами в системі армії.

Статус короля Іспанії є знаком єдності країни та парадоксом спроби відродження демократії. Влада короля не монопольна, вона супроводжується підписами голови Конгресу депутатів або прем'єр міністра. Король Хуан Карлос гідно представляв аристократію Іспанії, окрім вміння вести переговори та уникати конфліктів він був тенісистом, вершником, дзюдоїстом, каратистом, яхтсменом, пілотом.

У 80-х рр. Іспанія наближується до світових держав, за золотовалютними резервами (70 млрд. долларів) країна посідає 2 місце у світі, і 1 місце – по забезпеченню ними імпортованих операцій. Країна висловлюється проти ракетно-ядерної стратегії, яку впроваджує СРСР в Європі, проти вторгнення СРСР в Афганістан.

Ментальність громадян Іспанії полікультурна, тому що країну представляють різні етноси: іспанці, каталанці, галісійці, кастильці, баски, які несуть у собі «пам'ять» колишнього домінування маврів. Історично зумовлений регіональний світогляд, який вказує на національні проблеми в країні, що відзеркалюють сепаратистські настрої спільноти. Сепаратизм властивий Каталанії, Басконії та Андалусії. Відбуваються

терористичні акти. ЕТА – Асоціація борців за свободу Басконії – виникла у 60-х рр., в якій розроблено ідеологію на ґрунті католицького фундаменталізму, де поєднані націоналістичні та ультраліві догми. Акції ЕТА викликають резонанс у спільноті, яка хоче європейського спокою.

Німеччина

Німеччина отримала поразку у ході Другої світової війни. Ситуація в Німеччині після завершення Другої світової війни залежала від трьох домінуючих країн, які були переможцями: США, СРСР і Велика Британія. Ялтинська конференція 1945 р. стала світовою подією, на якій відбулося підписання угоди про гарантії військової неспроможності Німеччини, яка була в центрі конфлікту і в Першій і в Другій світових війнах. Ці країни перед Німеччиною сформуливали завдання: винищити фашистську ідеологію, розвивати демократію, відмовитись від мілітаристських претензій, здійснити реконструкцію соціальної системи. Впровадження цієї концепції вплинуло на зміну настроїв у спільноті.

У ході денацифікації фашистської ідеології представників німецької влади вищого рівню було страчено, ув'язнено, звільнено. Представники середнього та нижчого рівню продовжували працювати. Німецькі військові полонені примусово залишились працювати в СРСР та інших країнах Європи.

Були обговорені кордони Німеччини відповідно ситуації 1937 р. Території Сілезії, Померанії та деякі частини Східної Пруссії 1945 р. відійшли до Польщі; місто Кенігсберг та деякі частини Східної Пруссії відійшли до СРСР. Інша територія Німеччини і Берлін були окуповані. Країну розподілили на чотири зони окупації: американська, англійська, французька, радянська; ці зони були під протекторатом зазначених країн. Контрольна рада була координаційним органом. У координаційному органі весь час виникали конфлікти щодо концепції відродження Німеччини між СРСР, з одного боку, та США, Великою Британією і Францією, з іншого. Демократичні орієнтири, свобода людини, приватна власність були провідними засадами ідеології США, Великої Британії та Франції. 1946 р. зони США та Великої Британії об'єдналися в Бізонію, з часом 1948 р. до них долучилася Франція, та

утворилася Тризонія. США, Велика Британія і Франція відмовились від репараційних платежів Німеччини після Другої світової війни. Цей крок сприяв розвитку економіки Західної Німеччини.

Східна Німеччина відчула впровадження політичних і соціально-економічних засад СРСР та політичну монополію комуністичної партії, яку очолив Вільгельм Пік. СРСР створив неможливі умови для інакомислення, ймовірні зародки якого жорстоко каралися й відразу знищувалися. У Штазі (спецслужба, каральний орган НДР) працювали колишні нацисти. На відміну від Великої Британії, США та Франції, які відмовились від репарації Німеччини, СРСР отримав завдяки репарації понад 23 % прибутку НДР.

Після Другої світової війни у Німеччині внаслідок бомбардування були великі проблеми із житлом, у Західній частині було багато біжінців (понад 10 мільйонів) зі Східної частини, які вимушені були жити в таборах. Не вистачало харчових продуктів, перестало постачання м'яса та борошна зі Сходу, колишні окуповані країни також припинили поставки, які були налагоджені під час війни. Знизилося здобування вугілля, що вплинуло на занепад важкої промисловості, регулярну роботу залізниці, процес опалення будинків. Зруйнувалася система транспортного забезпечення, хаотично працювали ринки, що впливало на пригнічені настрої в спільноті.

США, Франція та Велика Британія робили акцент на відродженні сільського господарства та зниженні кількості індустріальних підприємств. Це стало шкідливим для Німеччини, тому з часом вирішили підтримати розвиток промисловості. Розвиток потужної промисловості Німеччини був корисним для Європи. США поставляли продукти упродовж 1945-1946 рр., надали кредит 600 мільйонів доларів для відновлення промисловості. Німецький уряд усвідомив, що відродження економіки Європи не відбудеться без розвитку промислової системи Німеччини, що дасть стабільність всім країнам.

Протистояння США та СРСР вплинуло на розкол Західної Німеччини та Східної Німеччини. Країна була розділена на дві частини, ворожих одна до одної. 1948 р. у Західній Німеччині

відбулася економічна і грошова реформа. Заходи реформи зупинили інфляцію та дозволили впровадити систему ринкової економіки. Однак ці кроки підірвали економіку Східної Німеччини. У відповідь на стабілізацію економіки в Західній Німеччині СРСР встановили блокаду Західної частини Берліну, заборонили спілкування між громадянами Східної й Західної Німеччини. Блокаду відмінили 1949 р.

1948 р. Парламентська рада розробила конституцію Федеративної Республіки Німеччини. Цю конституцію затвердив окупаційний режим США, Великої Британії та Франції 1949 р. Відбулися вибори федерального парламенту. Завдяки конституції закріпилися політичні й громадянські демократичні свободи, що дозволило оголосити Західну Німеччину світовою державою 15 вересня 1949 р. Уряд очолив канцлер ФРН Конрад Аденауер, який перебував на цій посаді упродовж 1949-1963 рр. (14 років).

Реакцією на події в ФРН стали дії СРСР. Після оголошення 15 вересня 1949 р. ФРН світовою державою 7 жовтня 1949 р. у радянській зоні окупації оголосили Німецьку Демократичну Республіку, яку очолив президент Вільгельм Пік, прем'єр-міністром був Отто Гротеваль. Розподіл Німеччини на дві країни вплинув на еміграцію мільйонів німців із Східної частини у Західну: із НДР у ФРН. ФРН стала членом НАТО. У ФРН успішно розвивалась економіка, еволюціонувала наука.

НДР, як і до Другої світової війни, стала тоталітарною країною, в якій панувала комуністична диктатура під суворим контролем СРСР. 1952 р. оголошується «курс на будівництво соціалізму» під тиском СРСР. Наслідком цих подій є повстання 1953 р. у Східному Берліні та інших містах проти комуністичної ідеології та окупації СРСР у НДР. Це повстання пригнічується радянськими військовими. Упродовж 1953-1961 рр. «перебігло» понад 2 мільйонів німців із НДР у ФРН. Наслідком повстання та неофіційної еміграції стає будівництво «Берлінського муру», яке зафіксовано 13 серпня 1961 р. Існування «Берлінського муру» стало офіційним знаком заборони пересування німців із Східної у Західну Німеччину. 1972 р. до складу ООН були включені і ФРН і НДР.

1989 р. звичайні громадяни, німці, власними руками знищили «Берлінський мур». Падіння Берлінського муру

викликало відчуття ейфорії не лише у німців, а й в усьому світі. Проте процес об'єднання країни був неоднозначним, оскільки економічно і матеріально мешканці Східної Німеччини мали значно нижчий рівень, ніж у Західній Німеччині. Потрібно було все зрівняти.

Після розвалу Радянської імперії 1990 р. на демократичних засадах відбулося з'єднання Східної із Західною Німеччиною. 3 жовтня 1990 р. на засадах конституції ФРН було ліквідовано країну НДР, що є знаком колапсу комуністичної доктрини СРСР. Однак все рівно залишилась проблема «повоєнних спогадів», «фашистського минулого», яке розколює спільноту, оскільки деякі німці відчують сором за знищення інших народів, однак залишаються й такі, які й досі вважають себе домінуючою арійської нацією.

Австрія

Завершення Другої світової війни для Австрії було звільненням країни від нацистського режиму. Передусім мешканці країни прагнули відродити власну назву, якою пишалися, Австрія. Ще під час німецької окупації була створена Друга республіка. Карл Реннер, який обіймав посаду канцлера, 1945 р. створив тимчасовий уряд, щоб впровадити демократичні засади, встановити стабільність та економічну рівновагу. У листопаді 1945 р. відбулися вибори. Голосування було обов'язковим, уникнення голосування каралася грошовими штрафами, а в деяких випадках, навіть ув'язненням. Вибори завершилися створенням коаліції: з Австрійської народної партії (85 місць у парламенті), Соціалістичної партії (76 місць у парламенті) та комуністичної (4 місця у парламенті). К. Реннер обійняв посаду президента країни.

Економіка Австрії після Другої світової війни була хаотичною. Наплив біжінців, перехід підприємств із військової продукції на мирну, руйнування житла, зміни на світовому ринку, кордони між зонами окупації заважали встановленню стабільності і спокою у спільноті. Мешканці Австрії просто намагалися вижити, щоб не померти з голоду. Окупаційна влада сприяла постачанню продуктів в Австрію. Сільськогосподарчий урожай 1948 р. пом'якшив стан із їжею, через 2 роки обмеження на продукти харчування були зняті.

Упродовж 1946-1947 рр. було здійснено націоналізацію 3 міцних банків та 70 промислових концернів. Прибутки державних підприємств дозволили розвивати успішно промисловість країни. Уряд вирішив частково допустити вливання приватного капіталу в державні підприємства – дозволили продаж акцій дрібним власникам. Відбулася грошова реформа, яка сприяла стабілізації економіки, створився туристичний сектор, який став джерелом прибутків. Поступово з'явилися ресурси для відновлення залізничних станцій, знищеного житла. 1954 р. обсяг продукції та урожай досяг та навіть перебільшив довійський рівень 1938 р.

Окупаційні війська США, Великої Британії та СРСР розміщувалися на території Австрії упродовж 10 років після завершення війни. 1953 р. було оприлюднено намір сприяти розвитку Австрії як незалежної демократичної суверенної держави. Угода від 27 липня 1955 р. констатує суверенність і незалежність Австрії. Після цієї угоди війська США, Великої Британії та СРСР вивели із Австрії, уряд прийняв закон про постійний нейтралітет країни, який абсолютно скасовує ймовірність її приєднання до будь-яких військ та створення іноземних військових баз на території Австрії.

Великим економічним досягненням Австрії були родовища нафти та підприємства, які переробляли нафтову сировину. Ця діяльність була розпочата ще до нацистського режиму, і продовжила працювати при ньому, після чого цією галузю керував СРСР, за що Австрія щорічно переправляла 1 мільйон тон нафти до Радянської імперії. Це тривало до 1965 р. Також до цієї сфери були долучені британські та американські фірми, які почали працювати ще до встановлення нацистського режиму. Окрім нафти Австрія відправляла в СРСР інші товари упродовж 6 років на сумму 150 мільйонів доларів.

Дотримання можливості австрійського нейтралітету зумовило створення армії, яка налічувала 20 тисяч військових, після чого 1955 р. країна увійшла до складу ООН. 1957 р. Відень став містом МАГАТЕ (агентство атомної енергії). Повстання проти режиму СРСР в Угорщині викликали резонанс у спільноті Австрії. Після придушення повстання 1956 р. в Австрію в'їхало понад 170 тисяч біжинців-угорців, які залишились жити в країні. Теж саме відбулося після

придушення повстання у Чехословатчині 1968-1969 рр.: понад 40 тисяч чехів втекли в Австрію, близько 8 тисяч залишились у країні. Постійно тікали нелегальні емігранти із Югославії – словенці і хорвати, які утворювали меншини на півдні Австрії. Проти порушення прав цих меншин час від часу висловлювався уряд Югославії, який намагався критикувати демократію в Австрії.

Невелика кількість австрійців (250 тисяч) мешкала на території Італії у Південному Тіролі (після Сен-Жерменської угоди 1915 р.), їхній статус був приводом для суперечок Австрії з Італією. Після 1938 р. 78 тисяч австрійців залишили це місце проживання. По завершенню Другої світової війни Австрія вимагала, щоб Південний Тіроль приєднали до її територій, однак США, Велика Британія та СРСР відхилили цю ініціативу, та запропонували ввести самоврядування у цій місцевості. Австрія сперичалася, робила акцент на дискримінації австрійців італійцями. У Тіролі стихійно виникали демонстрації та мітинги протестів. Італійці дорікали австрійцям за дотримання нацистської ідеології після війни. Упродовж 1960 р. здійснювалися терористичні акти. 1969 р. на рівні законодавства зафіксовано розширену автономію Тіролю, відповідно якій німецька мова стала офіційною, що дозволило на законних засадах використовувати німецьку назву місцевості.

Після виборів 1966 р. в Австрії розпадається урядова коаліція націоналістів та соціалістів, яка працювала з 1945 р., орієнтуючись на дотримання компромісів для відродження демократії в країні. Новий уряд сформувався із представників АНП (Австрійської націоналістичної партії), при якому соціалісти (СПА) стають опозицією. Опозицію очолює Бруно Крайський – у минулому міністр закордонних справ. Традиційно посаду президента займали прихильники соціалістичних поглядів: Теодор Кернер (1951-1957), Адольф Шерф (1957-1965), Франц Йонас (1965-1974). Після виборів 1970 р. в уряді утворилася більшість соціалістичних службовців.

Соціалістичний австрійський уряд після 1970 р. створював нові робочі місця для робітників, надавав субсидії, що сприяло покращенню економіки. Зростає прибуток, що дозволило підвищити матеріальний рівень спільноти у порівнянні з

іншими європейськими країнами. В Австрії був нижчий рівень інфляції та безробіття. Однак це спричинило зростання державного боргу, який країна погасила завдяки розвитку туризму та експорту товарів. У 1980 рр. була проведена грошова реформа та денационалізація. Це сприяло покращенню тогівельних зв'язків з різними країнами.

Швейцарія

Коли Ліга націй розпалася після завершення Другої світової війни, Швейцарія вирішила не вступати в новостворену ООН, та зайняла позицію спостерігача. Відмова від членства ООН була засобом зберегти незалежність при офіційній нейтральності, для того щоб змінювати своє ставлення до різних країн та заробляти на цьому, як це було у процесі попередніх світових війн. Ця позиція дозволила уряду Швейцарії створити умови для розміщення європейської штаб-квартири та декількох організацій ООН у Женеві. Репутація Швейцарії у світі була дуже міцна, а стратегія ефективна для країни. До того ж це дозволило стати Швейцарії членом окремих організацій ООН: Продовольчої та сільськогосподарської; Організації з питань освіти, науки у культури, Управління у справах біженців, Міжнародного суду.

Нейтралітет як ментальність Швейцарії спричинив складність для участі країни у процесах європейської інтеграції, які активізувалися у 60-х рр. 1963 р. Швейцарія увійшла до складу Ради Європи. Цей крок виявив готовність країни співпрацювати. 1972 р. у Швейцарії ратифікували угоду про вільну торгівлю з країнами Європи, внаслідок чого з 1977 р. скасували мито на вироби промисловості. 1983 р. Швейцарія стає вкладником Міжнародного валютного фонду, в який входить 10 країн – світових лідерів.

Не зважаючи на матеріальну стабільність, у країні простежувалися етнічні та національні проблеми, які підживлювалися настроями самоідентифікацію та пам'ятю культурної спадщини у спільноті. У 60-х рр. франкомовні округи в горах Юра поблизу Берна хотіли утворити новий округ. Однак проти цього виступали німці цих же округів. Серед спільноти виникали сутички. Для заспокоєння населення сюди ввели феодальні війська.

Сепаратиські настрої французів Швейцарії простежувалися і в 70-х рр. Було вирішено провести референдум у франкофонних округах для визначення бажання відокремлення. Упродовж декількох років проводилися голосування, в результаті яких три округи (із семи) схвалили: утворити округ Юра. Остаточного цього намір підтвердили на референдумі 1978 р. 1979 р. округ Юра увійшов у конфедерацію Швейцарії.

Національні непорозуміння також простежувалися між громадянами Швейцарії та заробітчанами із Південної Європи, які займали робочі місця. У 60-х рр. серед швейцарців виявлялася ворожість та агресивність до мігрантів, яких звинувачували у багатьох проблемах: відсутність роботи, складність винайняти житло. Уряд зреагував на незадоволення спільноти, та ввів обмеження на відсоток робочих місць для іноземців. Навіть утворився політичний рух у країні, який намагався впливати на обмеження перебування іноземців упродовж 70-80-х рр. Незважаючи на ці ініціативи, у Швейцарії залишилося 25% працюючих іноземців.

У 80-х рр. уряд країни намагався подолати відокремленість Швейцарії від інших Європейських країн, для чого уклав багатосторонні угоди різних рівнів співробітництва. Швейцарію звинувачували у долучності до отримання цінного майна, золотого фонду нацистської Німеччини, яке було отримано внаслідок геноциду, та присвоєнні грошових внесків постраждалих від фашизму євреїв. Після Другої світової війни Швейцарія мала повернути ці гроші спадкоємцям постраждалих. Однак швейцарські банки звинувачували в тому, що вони не виконали ці домовленості та «заморозили» рахунки.

Ці процеси підірвали допропорядну репутацію Швейцарії, а серед спільноти викликали настрої незадоволення та недовіри. Окрім цього відкрилася інформація про матеріальні впливання капіталів у розиток фашистських ідей та державності. Швейцарія виглядала як країна, яка «спілкується» і з фашистами, і з євреями в залежності від користі для себе. Однак, з іншого боку, ці дії вберегли спільноту Швейцарії від кровопролиття та масових смертей, на відміну від інших країн.

Окреме місце у розвитку демократії посідає феміністичних рух, який охопив і Швейцарію у 2 пол. XX ст. Лише 1981 р. у конституції Швейцарії зафіксували рівні права жінок і чоловіків на робочих місцях, а 1985 р. конституційно визначено рівні права жінок і чоловіків у родині. До 1989 р. (кінець XX ст.!) у швейцарських родин чоловік був головою, який вирішував фінансові питання родини та давав дозвіл на право працювати своїй дружині. (Такі правила були в Античному Римі та Греції до Різдва Христового). Наприкінці 50-х рр. XX ст. у франкофонних округах Швейцарії жінкам дозволили брати участь у голосуванні. 1971 р. у всій Швейцарії було дозволено жінкам голосувати і, навіть, висувати кандидатури жінок для обрання на федеральних виборах. Проте у цей же період у деяких округах жінкам забороняли брати участь у місцевих виборах. Останнім до жіночого права голосування долучився німецькофонний напівкантон Аппенцель-Іннерроден аж 1991 р. Цього ж року уряд міста Берн визначив, що у його складі не може бути більше 60 % людей однієї статі (під людьми маються на увазі чоловіки, отже жінкам відводилося 40 %). При домінантній патріархальності у літературі Швейцарії простежується етнічна різноманітність, мовна варіативність, калькування лексики, толерантність до інакомислення.

Бельгія

Після завершення Другої світової війни на економіку Бельгії значно впливали США. Внаслідок цього 1948 р. країна увійшла до складу Західного союзу, 1949 р. у Північно-Атлантичний союз. 1955 р. уряд Бельгії підписав Паризькі угоди, 1957 р. країна увійшла в простір спільного європейського ринку та розвивала торгівельні зв'язки з Євратом.

Упродовж 1960-1970 рр. у королівстві Бельгія відбулися зміни політичної системи. Конфлікт між франкофонним та німецькофонним населенням загострив проблему розподілу влади. Історичні регіони Фландрія (німецький) та Валлонія (французький) впливали на складну систему керівництва у Брюсселі, яке мусило піклуватися про інтереси всіх національностей. Три політичні партії країні розподілялися за національним характером (валлонським/фламандським). Прем'єр-міністр Л. Тіндеманс керував Бельгією до 1978 р. Він намагався підтримувати різні національні інтереси, щоб

досягти злагоди й стабільності у країні. Поступово відбувається перехід до системи федерації. За процесами фідералізації Бельгії спостерігає Конституційний суд, який виявляє невідповідність цих змін з правовими нормами країни. Внаслідок цих «спостережень» Л. Тіндеманс вимушений піти у відставку, що зумовлює необхідність дострокових виборів.

Наступний прем'єр міністр С. Мартінс формує коаліцію лібералів та демократів, що представляють фламандські погляди, які підводять законодавчу систему до конституційної федерації 1980 р. Наступна політична криза проявляється 1987 р., в наслідок якої авторитет прем'єр міністра С. Мартінса втрачає впливовість. Кризу долає король Бельгії, який формує новий уряд із соціалістичної та християнської партій. Посаду прем'єр міністра при новому уряді обіймає Ж.-Д. Дегене 1992 р., він вводить конституційні зміни, що дозволяють сформувати регіони і громади конституційної федерації Бельгії 1993 р.

Настрої спільноти Бельгії після Другої світової війни як і раніше огортаються навколо національного протистояння, яке утворює парадоксальну спільність країни. Розподіл за мовним характером на 3 категорії – 1) нідерландські фламандці, 2) франкомовні валлони, 3) німецька меншина як і раніше формує загальну бельгійську культуру, мистецтво, літературу, театр, де інколи у конфліктах все ж таки гармонійно співіснує бельгійська спільнота.

США

Роль США у ході Другої світової війни остаточно зміцнила позиції країни у світі, зробила її першим світовим лідером в економіці, політиці, військовій спроможності. Після Другої світової війни США представляють себе не як простраждалі, що було властиво всім європейським країнам, Японії та Китаю, а навпаки, як країна, що набула військову та економічну силу, і, навіть, міць. США, так само як і Швейцарія, заробили на війні. Прибутки монополій налічували 70 мільйонів доларів і половину золотого фонду від капіталістичних країн, США обійшли усіх своїх конкурентів: американський долар став першою світовою валютою (це місце раніше належало британському фунту); США виробляли половину світової

промислової продукції; після японських вибухів країна стала першою ядерною державою.

1948 р. посаду президента обіймає Гаррі Трумен, який продовжує традиції «нового курсу» Т. Рузвельта. Демобілізація військових США, які психічно і фізично постраждали у ході Другої світової війни, викликає настрої незадоволення у спільноті. Щоб відволікти увагу від військової драми, уряд приймає закон – «Солдатський білль», відповідно якому колишнім солдатам надаються пільги на кредити для будівництва житла, для власного бізнесу, для отримання освіти. Держава акцентує увагу навколо переходу промисловості від військової до мирної.

США раніше ніж Британія та Європейські країни намагаються передбачити страйки незадоволених. Закон трудових відносин 1947 р. Тафта-Хартлі обмежує профспілки у правах на страйки, які є забороненими в державному секторі. У 1950-х рр. у спільноті посилюються страхи розповсюдження комуністичних ідей у світі, реакцією на це стає виникнення умонастрою маккартизм. (Дж. Маккартні виступив 1950 р. із промовою, де звернув увагу на наявність у державних структурах співробітників, які «співчують» комуністам). Це відкрило шлях до перевірок «на лояльність» на робочих місцях. Серед підозрілих були всі політичні партії, окрім комуністичної партії США, представники якої, безумовно, таки «співчували». Ці дії підривали саму концепцію демократії, яка була провідною у законодавчій площині США. Багато робітників втратили роботу через комуністичну дискримінацію. 1954 р. дії Дж. Маккартні визначено як екстремістські, та засуджено.

Зовнішня політика США огортається навколо страху перед Холодною війною. 1947 р. сформована концепція стримування агресії СРСР. Це зумовило кроки протидії розповсюдження впливу СРСР у Європі: створено НАТО 1949 р., впроваджено програму реконструкції економічних систем в Європейських країнах 1948-1952 рр., армія США долучається до війни у Кореї 1950-1953 рр.

1952 р. пост президента США обіймає Дуайт Ейзенхауер, який продовжує традиції своїх попередників, однак він пом'якшує державний контроль за економічними процесами: знижуються податки, відміняється фіксація цін на товари та

заробітну платню. Економіка США міцна і стабільна. На підґрунті сильної економіки уряд впроваджує соціальні програми, які фінансуються федеральним бюджетом: ведеться будівництво житла, шкіл, шосе, покращується для громадян системи соціального забезпечення та медичного страхування. У спільноті зростає матеріальний рівень життя (стають повсякденними колишні предмети розкоші – телевізор, холодильник, кондиціонер). У історію ці роки увійшли як «повоєнне процвітання».

1953 р. уряд Ейзенхауера припиняє військові дії у Кореї. Загострюється конфлікт СРСР та США. Риторика США набуває активних антикомуністичних висловлювань. Винаходження 1952 р. водневої бомби та 1955 р. балістичної ракети ще більше посилює відчуття страху у світової спільноти та концентрує увагу на ймовірності ядерної війни, яку намагаються стримувати обидві країни. Світова ситуація дуже страхітлива і небезпечна для всіх країн, винувниками якої є США та СРСР. Всі країни відчують приховане неприйняття обох ядерних держав, яким мусять підкорятися. Суецька криза 1956 р. призводить до впровадженні концепції «доктрина Ейзенхаузена», яка будується на економічному та силовому втручанні США у внутрішні конфлікти країн Сходу. Конфлікт Сходу і Заходу – Арабських країн і США – впливає на спроби будувати «діалог» США та СРСР. Микита Хрущов відвідує США, коли приходить до влади, та намагається долучити економічний досвід США у технологіях СРСР («кукуруза – цариця полів»).

1960 р. посаду президента США обіймає Джон Кеннеді. Він впроваджує реформи «нових рубежів»: капіталовкладення мусять ще більше сприяти розвитку науково-технічного прогресу, рівню освіти, економічному покращенню, підвищенню кваліфікації робітників, створенню нових робочих місць. Цей сплеск призначений ще більше зміцнити добробут спільноти та вивести США на «нові рубежі» світового лідерства. Метою космічної програми «Аполон» було висадження американців на Місяць, яке здійснилося 1969 р.

Компромісне ставлення Дж. Кеннеді до М. Хрущова впливає на потепління політичного діалогу, цей період в історії зафіксовано як «відлигу». Однак М. Хрущов

неправильно інтерпретував дипломатичне ставлення США, та сприйняв його як слабкість. Неадекватна оцінка сил супротивника призвела до конфлікту СРСР та США на Кубі 1962 р. Відбулася Карибська криза, внаслідок якої підписали угоду між Москвою та Вашингтоном про заборону випробовування ядерної зброї у трьох сферах. 1963 р. у штаті Техас місті Даллас президента Дж. Кенеді було вбито. Цей випадок підірвав віру спільноти США у власну могутність: якщо в країні незахищений президент, що мусить відчувати звичайний громадянин.

Після смерті Дж. Кенеді віце-президент Ліндон Джонсон став виконувати обов'язки президента. Він розробив програму «боротьба з бідністю», яку розпочав активно впроваджувати. Організовувалися заходи професійної підготовки молоді та перепідготовки безробітних. Приділялася увага низькому матеріальному рівню сел, виокремили 40 % бюджету на вирішення соціальних проблем.

У спільноті в 60-ті рр. виникають настрої расової та громадської дискримінації. 1963 р. відбулася демонстрація у Вашингтоні, що розгорнулася навколо расових питань. Інтереси расового руху перетинаються із незадоволенням соціальною системою США студентського та молодіжного рухів, які виступають проти концепції американського споживання, вимагають демократичної системи освіти. Ці незадоволення виливаються у міцних рух, який отримує політичне спрямування проти війни США у В'єтнамі.

Уряд США активно виступав проти розповсюдження комуністичних ідей у світі. Тому керівництво США прагнуло захистити Південний В'єтнам від комуністичного вторгнення, через що американські військові включилися у війну в Індокитаї. Це вплинуло на незадоволення спільноти США. У ході цих подій вбили 1968 р. лідера руху антирасової дискримінації Мартіна Лютера Кінга та сенатора Роберта Кеннеді (брата вбитого президента). Поразки військових США в Індокитаї сприяли їхньому виведенню із В'єтнаму наприкінці 60-х рр. Однак це не зупинило непокірність спільноти США, яка здійснювала акти протестів та влаштовувала демонстрації. Угода про припинення війни у В'єтнамі була підписана урядом США 1973 р. у Парижі.

Президент Р. Ніксон у травні 1972 р. у Москві підписує угоду про обмеження стратегічного озброєння. У 70-ті рр. трохи знижується напруга протистояння США і СРСР, однак це не знімає почуття страху перед ядерною війною у світової спільноти. В економіці США простежується криза, яка зумовлена великими грошовими внесками у в'єтнамську війну та процесами озброєння. Світове збільшення цін на нафту 1974 р. вплинуло на паливно-енергетичну кризу у США. Після «уотергейтського скандалу» (підслухана інформація) Р. Ніксон йде у відставку.

Посаду президента 1976 р. обіймає Дж. Картер. Він намагався подолати енергетичну кризу, інфляцію, однак економіка у 80-х рр. ще більше погіршилася. 1980 р. відбулася ще одна економічна криза США. Дж. Картер впроваджував концепцію захисту прав людини у світі. Угода між СРСР та США про обмеження стратегічних озброєнь вдруге була підписана 1979 р., однак дипломатичні стосунки між країнами погіршилися після того, як СРСР у грудні 1979 р. відправили війська в Афганістан. Тому США оголосили бойкот, та не відправили своїх спортсменів на Олімпійські ігри 1980 р. Це був світовий скандал.

У історії США спільнота визначила верівництво Дж. Картера як слабке: неефективна економічна стратегія, неспроможність уряду США звільнити дипломатів-заручників у Тигерані. 1984 р. посаду президента обіймає Рональд Рейган. Р. Рейган намагається повернути спільноту США до процвітання. Він послаблює контроль уряду за приватним сектором економіки, зменшує податок на прибуток, знижує соціальні витрати, вводить нові пільги для підприємців. Ці кроки дозволили зупинити інфляцію, однак безробіття зросло майже удвічі. Реакцією на безробіття стало створення 13 мільйонів робітничих місць упродовж 1982-1987 рр., що відродило смак американців до споживання. Із 1983 р. простежується економічне зростання США, у ході якого здійснено мирне переозброєння.

Бюджет військового озброєння збагатився на 50% упродовж 1980-1986 рр. СОІ – «Стратегічна оборонна ініціатива» з космічною базою протиракетної оборони США розпочала розроблятися 1986 р. Гнучкість Р. Рейгана і М. Горбачова

відкриває новий діалог 1985 р., який стає першим кроком у завершенні Холодної війни. Провідною є угода 1987 р. про обмеження стратегічних озброєнь, про ліквідацію ракет середнього й меншого радіуса дії.

1988 р. посаду президента обіймає Джордж Буш, який продовжує традиції Р. Рейгана. 1989 р. між США і СРСР підписано угоду про знищення і невиробництво хімічної зброї; 1990 р. про співробітництво в Європі; 1991 р. про скорочення стратегічних озброєнь.

Спільнота США перебувала у суперечливих настроях. Із одного боку, американці відчували власну причетність до великої держави, з іншого, вони розуміли, що за цю велич вона мають платити своєю кров'ю. Значний вплив на настрої незадоволення мали війна у В'єтнамі, яка маскувалася під допомогу Індокитаю; а дійсно це були заходи проти розповсюдження комунізму в світі, за якими стояло бажання перемогти, щоб запобігти приниженню великої нації. У культі власної величі США порушували гуманні цінності, які ж самі намагалися впроваджувати: порушували Женевську конвенцію, обходили вимоги ООН.

Окремо слід говорити про дії уряду США під час війни у В'єтнамі, які викликали резонанс у спільноті: хвилю протестів, сформували альтернативне мислення хіппі, що вплинуло на пацифістські ідеї, які віддзеркалились у мистецтві. Втручання військ США було зумовлено ідеєю зупинити розповсюдження комуністичних ідей у світі. Було розроблено нову тактику бою: елітні висококваліфіковані військові проводять спеціальні операції з використанням сучасних технологій. Це була форма контрпартизанської війни. Уряд Дж. Кеннеді розумів, що дуже небезпечно входити у внутрішній в'єтнамський конфлікт, і намагався цього уникнути. Однак корумпованість в'єтнамського уряду стала причиною посилення партизанських хвиль, в результаті яких військові США були введені як рятувальники-спостерігачі. Поразки в'єтнамської урядової армії викликали занепокоєння США щодо ймовірності встановлення комуністичного режиму у В'єтнамі. Після смерті Дж. Кеннеді посол США Г. Кабот запевнив, що американські військові зможуть легко перемогти у В'єтнамі до поч. 1964 р. Президент США Л. Джонсон розпочав активне протистояння

становлення режиму комунізму у В'єтнамі, та став впроваджувати агресивні військові дії, забувши про сумний досвід французів, які вимушені були залишити ці території через національно-визвольні настрої.

Л. Джонсона після цього звинувачували, що він обманув американську спільноту, втягнув країну заради незрозумілої мети (страх перед комунізмом) у криваву війну. ЗМІ США неправдиво висвітлювали дійсні обставини у В'єтнамі. Висококваліфіковані військові США не змогли протистояти партизанам В'єтнаму. Загинула велика кількість людей – понад 58 000 американських військових. Уряд США намагався заохочувати увійти в цей конфлікт інші країни, на що погодились Нова Зеландія, Австралія, Корея, Філіппіни, Таїланд, однак Велика Британія та її колонія Канада категорично відмовились. Тривала війна знеживлювала США. Коли посаду президента обійняв Р. Ніксон, поступово почали виводити військових із В'єтнаму та звинувачувати уряд у неадекватних діях та марних смертях американців. Війна у В'єтнамі вплинула на рух хіппі та літературу «розбитого покоління».

Латинська Америка

Після завершення Другої світової війни країни Латинської Америки як і раніше перебували у відчуттях соціальної напруги, яка трималася на насильництві. Це пояснюється безземельністю селян, низьким рівнем технологій, перенаселенням, безробіттям. Про демократичний державний уряд тут навіть не велася мова. Поступово проводилися земельні реформи, зростала промисловість, формувался національний капітал. Утворився прошарок нової еліти, відбулося переміщення громади із сел в міста. Поступово здійснювався експорт аграрної промисловості, який встановлювався відповідно вимогам світового ринку. Збільшуються міста та міська спільнота, розростаються маргінальні соціальні прошарки. Більшість спільноти перебуває на низькому матеріальному рівні. Релігійно країни Латинської Америки дотримуються католицизму, що дорівнює 90%. Спільноті властиві безліч суперечностей в різноманітних ракурсах життя.

1947 р. було підписано Міжамериканську угоду про взаємодопомогу 20 країн Латинської Америки і США у Ріо-де-Жанейро. 1948 р. створено ОАД – Організацію Американських Держав у Боготі, де сформуvalи «Декларацію про збереження і захист демократії в Америці», що спрямована проти розповсюдження комуністичних ідей.

Інтеграція країн Латинської Америки передбачала уніфікацію торгівлі, інвестування, утворення спільного валютного простору та єдиної зовнішньо-економічної політики. У 50-х рр. для реалізації цих планів утворюються регіональні об'єднання; 1959 р. формується Міжамериканський банк розвитку; 1960 р. виникає ЛАФТ – Латиноамериканська асоціація вільної торгівлі, в яку увійшли країни: Уругвай, Чилі, Бразилія, Аргентина, Перу, Парагвай. 1975 р. наслідками «спільного ринку» стало виникнення економічної системи ЛАЕС. Із часом у ЛАФТ увійшли 22 країни включно з Кубою. 1980 р. цю організацію інтегрували в ЛАІ. Формується Карибська асоціація вільної торгівлі – Андійська група, в яку входять країни Колумбія, Венесуела, Перу, Еквадор. 1983 р. виникає Контадорська група, в яку входять країни Венесуела, Мексика, Колумбія, Панама. Метою цієї організації є вирішення конфліктів у Центральній Америці. Екологічні проблеми регіону перебувають у площині впливу Амазонського пакту. 1984 р. формується Картахенська група для подолання заборгованостей. Ці організації намагалися впроваджувати демократичні засади для інтеграції країн Латинської Америки, однак військові авторитарні уряди, конфлікти між країнами, революційні настрої, опозиція, партизани уповільнювали стабільний розвиток.

Нестабільність властива політиці. Для вирішення політичних проблем існує міцна сфера військових, що вдаються до авторитарних заходів. Разом із становленням фахових військових формується наркомафія, екстреміські та партизанські рухи. Країни Латинської Америки розвиваються нерівномірно. Серед розвинутих модернізованих країн доречно визначити Колумбію, Аргентину, Бразілію, Мексику, Чилі, Венесуелу, Уругвай. Їхнє населення складається із 75 %, що виробляють 85 % валового прибутку.

Окрім розвитку сільського господарства у країнах здійснюються спроби налагоджувати промисловість. У Аргентині (президент Хуан Домінго Перон упродовж 1946-1955 рр. – фактичний агресор і диктатор) створюється перший реактивний літак, одак уряд США забороняє аероповітряний розвиток промисловаості, й Аргентина вимушена підкоритися та відмовитись. У Бразилії країну очолює Жетуліо Варгас у 50-х рр., який розвиває індустріалізацію, для того щоб запропонувати заміну імпорту, що йому вдається яоюсь мірою. Мексику очолює президент Ласаро Карденас, який впроваджує індустріалізацію за рахунок державних коштів, продовжує аграрну реформу.

США сприяють розвитку військової промисловості країн Латинської Америки, намагаються загасити розповсюдження комуністичних ідей на цих територіях. 1948 р. створено Організацію Американських держав, укладено угоду про колективну безпеку. США сприяли формуванню військової еліти країн Латинської Америки. Військові проходили професійну підготовку під патронатом Вашингтону, що дозволило переозброїти національні армії цих країн.

50-60-ті рр. відбувається соціально-економічний розвиток країн Латинської Америки. Індустріалізація вичерпала майже весь бюджет країн, внаслідок чого виникає дефіцит державних коштів. 1957 р. розпочинається в Бразилії будівництво нової столиці, оскільки Ріо-де-Жанейро переповнено. Нове місто Бразилія будується за проектом архитектора О. Німейєра. Цей проект став символом майбутнього. 1968 р. столиця Мексики Мехіко отримує право на проведення Олімпійських ігор, для проведення яких необхідно здійснити реконструкцію міста. Зростає інфляція, ще більше посилюється соціальний відчай у спільноті.

Реакцією на незадоволення спільноти у деяких країнах стало розповсюдження соціальних комуністичних ідей. 1959 р. у Кубі відбулася громадянська партизанська війна, внаслідок якої зникли американські орієнтири та встановився прокомуністичний режим Фіделя Кастро. Ф. Кастро впроваджував соціальні реформи, увійшов у конфлікт із США, які мали власність на території Куби. Ф. Кастро провів націоналізацію майна та побудував міцні стосунки з урядом

СРСР, чим викликав незадоволення США. 1962 р. відбувається Карибська криза.

60-ті рр. на Кубі відбувається становлення соціалізму: скасовуються гроші, вводиться натуральний обмін продуктами. У 70-ті рр. було доведено неспроможність соціалістичних експериментів, які завдали великої шкоди економіці та спільноті. Куба стала традиційною соціалістичною тоталітарною державою як СРСР, НДР, Китай, Північна Корея. Кубінська економіка будувалася виключно на експорті цукру. СРСР замість США стали кредитором Куби. Коли у 80-х рр. ця допомога припинилася через внутрішні економічні проблеми СРСР, на Кубі розпочалася перманентна економічна криза. Розпад СРСР у 90-х рр. абсолютно скасував зовнішню політичну підтримку Куби.

1970-1973 рр. відбуваються спроби встановити соціалістичний уряд у Чилі, який очолює Сальвадор Альєнде. Здійснюється націоналізація мідної помисловості, що викликає незадоволення у спільноті та хаос в економіці. Цей хаос провокується ЦРУ США. За підтримкою США генерал Августо Піночет здійснює державний переворот та встановлює авторитарний режим у Чилі.

Ситуація в Нікарагуа схожа на події в Кубі. Внаслідок партизанської війни 1979 р. спростовується режим Сомоси та встановлюється влада національного визволення імені Сандіно. Сандіністи, як і в Кубі, в Нікарагуа вводять соціалістичний режим та мають такі ж негативні результати. Однак проти сандіністських експериментів встановлюється повстанський рух, який представлено колишніми індіанськими племенами та сомосовцями. Цей партизанський рух підтримують США: надають грошові внески і військову допомогу. За підтримкою США в Нікарагуа формувалася опозиція офіційній владі сандіністів, що здобуло великого масштабу. Міцність цієї опозиції підвела сандіністів до рішення: уникнути військової громадянської війни та обрати мирний шлях. Політична мирна поразка колишньої офіційної партії сандіністів дозволила їм залишитись при владі впливовою опозицією.

Були країни в Латинській Америці, які усвідомлювали, що не здатні бути незалежними, щоб інтегруватися в світову економіку. Вони потребували внесків іноземного капіталу. У

цих країнах домінували інтереси іноземців, і економіка будувалася як у колонізованих країнах. Уряд цих країн мав військовий агресивний диктаторський характер. Військові хунти встановилися 1962 р. в Аргентині; 1963 р. в Гондурасі, Гватемалі, Еквадорі; 1964 р. в Болівії та Бразилії; 1973 р. в Чилі. Військові диктаторські уряди обмежували спільноту у правах і політичних свободах. Людей просто вбивали на вулицях. Життя людини в цих країнах нічого не було варте.

Однак таким чином встановилася певна внутрішня стабільність, яка дозволила ввести іноземний капітал для економічного розвитку. Поступово міцнішав національний капітал. Так у 80-х рр. валовий національний прибуток Бразилії перебільшив прибуток Італії та почав наздоганяти Велику Британію. У Бразилії виробляли автомобілі та телевізори, розвивалася сталева галузь промисловості. Розвиток економіки Бразилії зумовив інфляцію та зростання зовнішнього боргу країни. Військова система уряду Бразилії увійшла в політичну кризу.

На розвиток військових держав Латинської Америки впливав широкий партизанський рух, який став опозицією. У багатьох країнах відчувалися різноманітні настрої: партизанська опозиція могла бути проти США, або за соціальні реформи, або прокомуністиа, або антикомуністична, або протиурядова. Загалом всі прагнули національно-визвольних змін. Цим зумовлені екстреміські вчинки та дії опозиції. Екстреміські злочини придушувалися, однак їхній протест сприяв розвитку демократії в цих країнах.

У 80-х рр. виникають військово-політичні організації в Колумбії та Перу, які пов'язані з наркомафією. Пізніше в Мексиці вибухають соціальні протести проти низкого рівню умов існування. Для країн Латинської Америки властиві внутрішні політичні та соціально-економічні проблеми, що впливає на нездоровий клімат і настрої незадоволення спільноти. Дуже вплинула на зміну орієнтирів США ситуація в Кубі. Щоб зупинити розповсюдження комуністичних настроїв у інших країнах, США були зацікавлені сприяти соціальному та економічному розвитку цих країн. Однак намагаючись поводити себе як партнери, іноді представники США поводити себе як інтраверти. Агресія і впливовість США всередині країн

формувала незадоволення та антиамериканські настрої у спільноті.

Поступово відбувається становлення демократичних урядів у країнах Латинської Америки: 1980 р. у Перу, 1982 р. у Болівії, 1983 р. в Аргентині, 1985 р. у Гватемалі, Уругваї, Гондурасі, Бразилії, 1989 р. у Парагваї та Сальвадорі, 1990 р. у Чилі, 1992 р. в усіх інших країнах окрім Куби, 1994 р. у Гаїті. Новоутворені демократичні уряди отримали офіційне попередження: якщо в цих країнах будуть здійснені спроби повернути авторитарне правління, то до них будуть застосовані санкції. Ці вимоги прописані на законодавчому рівні Генеральної Асамблеї ОАД. Поступово у країнах Латинської Америки стала розвиватися промисловість, інфраструктура та покращуватися рівень життя спільноти.

Китай

Після завершення Другої світової війни у Китаї йде громадянська війна, яку підтримують США та СРСР. США підтримують Гоміньдана, поставляють зброю, танки. СРСР підтримує представників комуністичної партії, які перемагають у громадянській війні 1949 р. Після громадянської війни уряд Китаю дотримується стратегії розвитку соціалізму. Приклад для орієнтирів китайці знаходять в системах СРСР, однак ставляться ще з більшою жорстокістю по відношенню до спільноти. Із 1949 р. відбувається становлення галузі важкої промисловості у Китаї. Паралельно з процесами індустріалізації у селах винищується прошарок землевласників, здійснюється колективізація. У системі освіти також впроваджуються зміни відповідно засадам СРСР. Зміни ментальності спільноти супроводжуються розповсюдженням комуністичної ідеології, що здійснюється насильницькими методами та жорстокими репресіями. Агресія спрямована проти колишніх інтелектуалів, заможних людей, аристократів, успішних підприємців.

Урядова У вересні 1949 р. оголошується Китайська Народна Республіка, яку очолює Центральна Народна Урядова Рада. 1954 р. приймають конституцію. Упродовж 1949-1956 рр. під наглядом СРСР намагаються побудувати промислові галузі, впровадити колективізацію на селі.

1958 р. під керівництвом Мао Цзедуна, який очолює китайську комуністичну партію та обіймає посаду вождя (як у первісних племен), впроваджується концепція «великого стрибка». Відповідно цій концепції перед китайською спільнотою (рабами) уряд ставить мету: 1) досягти рівня виробництва чугуна на душу населення як у Великій Британії; 2) у селах створити «народні комуни», де знаряддя праці будуть державними; 3) здійснювати розподіл продуктів між селянами. Було вирішено відмовитись від грошей, від недержавних форм власності, від зовнішніх економічних зв'язків, від публічних судів над політиками. Ці заходи і вимоги уряду знищили економіку Китаю, призвели до голоду та числених смертей, зіпсували зовнішньо-політичні відносини між Китаєм та СРСР. Після руйнівних наслідків, які впроваджувалися під керівництвом фахівців із СРСР, ці професіонали були вимушені виїхати із Китаю. Уряд Китаю відмовився від «великого стрибка», та розробив нову концепцію «врегулювання».

Однак після цих бід, які «вбили» ще не всіх китайців, розробляється нова концепція для тих, хто зумів вижити. 1966 р. впроваджуються засади «великої пролетарської культурної революції». Створювалися загони хунвейбінов (військових) із студентів та школярів, які мали відшукати антиреволюційних представників, передусім із кола інтелектуалів, щоб їх вбити, що траплялося найчастіше, або відіслати на «переховання» у в'язницю або інші державні заклади. Це братовбивство тривало до 70-х рр., після чого поступово почало загасати, однак повністю препинилося після смерті Маоцзедуна 1976 р. Після смерті вождя його дружина та «банда чотирьох» керівників «культурної революції» були заарештовані. Сам історичний факт «культурної революції» стали інтерпретувати як «національну трагедію».

Після смерті Маоцзедуна посаду вождя обіймає Ден Сяопін, який впроваджує концепцію модернізації Китаю. Вирішили поєднати планову економіку та ринкову економіку, залучити іноземних інвесторів, надати промисловим підприємствам більшу самостійність, впровадити сімейний підряд на селі, скоротити державний сектор власності, відкрити вільні економічні зони. Ці заходи мали сприяти розвитку

науки, становленню технічної системи, подолати бідність і навіть злиденність спільноти.

Для цього у селах скасували інституції народних комун, землю передали у користування окремим родинам. Поступово почав відроджуватися ринок сільськогосподарчої продукції, відродився прошарок заможних селян, Китай почав самостійно забезпечувати всю країну їжею. Уряд Китаю заохочує іноземне інвестування, що передбачено політичною позицією «відчинених дверей». Швидко відбувається становлення промисловості та сільського господарства, що відкриває для Китаю вагоме місце в світовій економіці.

У Тайвані у 50-х рр. була впроваджена ефективна аграрна реформа, після якої з часом почала розвиватися промисловість, особливо успішно електронна галузь. Тайвань є найуспішнішою державою Азії, де у спільноти простежується високий соціальний рівень життя.

Китайсько-в'єтнамська війна тривала упродовж лютого та березня 1979 р. Ці два місяці увійшли в історію як перша війна між двома соціалістичними державами. Ця війна остаточно продемонструвала уряду Китаю, що зовнішня агресія зовсім неперспективна, і в подальшому краще уникати військового протистояння. У 80-х рр. вдалося остаточно вирішити проблеми з голодом спільноти, досягти високого рівня розвитку промисловості, що дозволило підняти рівень життя людей. 1982 р. прийняли нову конституцію.

Однак Китай залишився тоталітарною країною. До виборів допускаються лише представники комуністичної партії та так би мовити 8 демократичних пратій Народної політичної консультативної ради Китаю. Власні урядові органи є у Гонконзі та Макао.

Напрями, течії другої половини XX ст.

Для емоційного клімату 2 пол. XX ст. характерне загальне відчуття страху періоду Холодної війни, яке сформовано постійним щосекундним / щохвилиним / щоденним очікуванням раптового насподіваного «кінця світу» в результаті атомної катастрофи. Цей страх сформувався після завершення Другої світової війни, каталізатором стали

наслідки після вибухів атомних бомб у Хіросімі та Нагасакі, коли за хвилини було знищено великі міста та загинуло безліч людей. Неочікуваність стала провідною у відчутті страху, тому що стало зрозуміло: ніхто нікого не буде попереджати. Страх був властивий всім країнам світу без виключення, тому що стало відомо, що вижити не можливо, постраждають всі. Загальне абсолютне «відчуття страху» вплинуло на естетичні засади мистецтва 2 пол. XX ст. «Стримування», бажання не допустити ядерну світову катастрофу стало провідним варіантом захисту.

Постмодерн це доба 2 пол. XX ст., в якій на естетичному рівні в різних видах мистецтва відзеркалився абсолютний безсвідомий страх індивіда, який може постраждати в результаті розвитку сучасних високих наукових технологій. У добі **постмодерну** в різних видах мистецтва виникли напрями, течії, школи, до яких належать: **постмодернізм, екзистенціалізм, «новий роман», «театр абсурду», «сердиті молоді люди», «розбите покоління»; «робітничий роман», неореалізм, мінімалізм, «магічний реалізм», «нова хвиля».** Творам зазначених напрямів і течій (окрім «робітничого роману», неореалізму) властивий **романтичний хронотоп**. У літературі 2 пол. XX ст. сформувалося декілька нових типів героїв.

Постмодернізм

Постмодернізм – це напрям в літературі та інших видах мистецтва, який виник в «західній» (європейській та американській) культурі синхронно з появою першого комп'ютеру (умовно 1946 р.) та завершився з розпадом Радянської імперії (умовно 1991 р.) та завершенням Холодної війни. На географічних територіях радянського впливу (республіки СРСР, країни Європи – Польща, Чехословакія, Болгарія, Угорщина, Румунія, Югославія, НДР, Китай, Куба) посмодернізм почав розвиватися після завершення Холодної війни в 90-х рр. XX ст. Це пояснюється неможливістю природнього розвитку мистецтва у країнах з тоталітарними режимами.

Проблема функціонування постмодернізму у системі культури 2 пол. XX ст. стосується питань світовідчуття, а не

світогляду. На перший план висувається емоційна, внутрішньо відчута реакція особистості на довкілля, а не логічне, раціональне осмислення оточуючого світу. Англійський теоретик П. Баррі виокремлює шість складників постмодерністської критики: 1) виявлення постмодерністських тем, тенденцій, позицій та дослідження їхніх наслідків у текстах XX ст., 2) змішування літературних жанрів детективу, трилера, міфічної саги, психологічного роману, 3) зосередження на інтертекстуальності (алюзія, пастиш, пародія), 4) акцентуація іронії з метою переглянути минуле, 5) увага автора до розвитку і фіналу власного роману як елемент «нарцисизму», що денатуралізує зміст, 6) виклик розмежуванню високої і низької літератури.

Постмодернізм як реакція на реальність виникає умовно з появою першого комп'ютера – к. 50-х рр. У 1957 р. фірма США NCR представила спільноті перший ком'ютер на транзисторах, що символізує штучний інтелект, для якого найціннішою постає інформація та її систематизація. У комп'ютерному сприйнятті інформація має вигляд тексту, що впливає на людину, яка, обробляючи фактичний матеріал для комп'ютеру, починає реальність сприймати як текст. Текстуальна реальність при цьому втрачає лінеарність (історичність) та обирає вигляд файлів (фрагментарність). Текстуальне сприйняття довкілля відбивається в літературі (І. Кальвіно «Якщо однієї зимової ночі мандрівник»), живописі, філософії, моді (виведення логотипів на лицевий бік одягу, малюнок тканини у вигляді газети, коміксів, нот).

В.П. Руднєв виокремлює три складові постмодернізму: 1) відмова від серйозності та загальний плюралізм, 2) загальна мішанина та насмішливе ставлення до будь-чого, 3) відмова від істини. Друга позиція В.П. Руднєва перетинається з другим та четвертим складниками П. Баррі.

Окреслюючи історичні межі постмодернізму, дослідник І.П. Ільїн зазначає: кінець Другої світової війни як фазу латентного формоутворення – початок 80-х рр. як усвідомлення загальноестетичного феномену культури. Теоретики постмодернізму Ж.-Ф. Ліотар, І. Хассан, Д.В. Фоккема, Д. Лодж виявляють на рівні структури художнього тексту емоційні уявлення художніх образів, які

утворюють певний світоглядний комплекс. У постмодерністському комплексі відчуття, що відбивається у романах, виокремлюються естетичні творчі засади: 1) світ представлено як хаос, з якого витікає постмодерністська чуттєвість; 2) світ є текстом, з якого виводиться текстуальна свідомість; 3) інтертекстуальність; 4) криза авторитетів, що спрямовує епістемологічну невпевненість; 5) авторська маска; 6) пародійний модус оповідної структури, що формує подвійний код; 7) пастиш, 8) суперечливість; 9) дискретність; 10) принцип нонселекції, що утворює фрагментарність; 11) відсутність або ускладненість комунікації; 12) метаоповідь.

І. Хассан значними рисами постмодернізму вважає «іманентність» і «невизначеність», оскільки у творах простежується тенденція «мовчання», коли автор нічого не говорить про вічні істини у метафізичному сенсі. Ж.-Ф. Ліотар під «метаоповіддю» розуміє «пояснювальні системи», що утворюють самовиправдання для суспільства. До «пояснювальних систем» належить будь-яке знання: наука, психологія, мистецтво, релігія, історія. Ж.-Ф. Ліотар висловлює недовіру до «метаоповіді», яка пояснює реальність, роблячи власне осмислення загальним і тотальним. Сенси «метаоповіді» розщепити «велику історію» та зробити з неї багато маленьких історій. Таким чином, наука не узагальнює знання, а драматизує розуміння кризи, оскільки вона займається пошуком нестабільності, доводячи його до теорії катастроф.

Д. Лодж вважає, що у постмодерністських текстах на рівні оповідальних інстанцій у свідомості читача створюється невпевненість у процесі розвитку подій, що порушує лінійність сюжету. Поетичне мислення є фундаментальною ознакою постмодерністської чуттєвості, в якій письменники і поети теоретично структурують мистецтво, а критики й теоретики висловлюються як філософи. Теоретики У. Еко і М. Бланшо написали романи, а письменники Р. Барт і А. Роб-Гріє стали авторами теоретичних книг. Таким чином, постмодерністичні митці виступають теоретиками власної творчості, оскільки вона не може існувати без коментарів автора.

Проблема постмодернізму як цілісного дискурсу була порушена у 80-ті рр. XX ст., саме коли виникла потреба знайти спільну методологічну систему та засоби аналізу текстів, які

виокремлюють художню течію постмодернізму. Суть дискусій навколо постмодернізму зводиться умовно до двох провідних питань: чи існує феномен постмодернізму? чим постмодернізм відрізняється від модернізму? У літературі постмодернізм виокремлюється як своєрідний стиль, який оформився під впливом певного «епістемологічного розриву» із світоглядними концепціями модернізму, що сприймається як глобальне відчуття духу доби II пол. XX ст.

Есеїстичність оповіді – характерна ознака постмодерністських творів. Саме така модель поетичного осмислення довкілля укладається в умови глобальної світоглядної кризи післявоєнної доби. Апеляція до здорового глузду сприймається постмодерністами як непридатна. Звідси і беруть витоки загальне відчуття кризи, під якою А. Меджіл розуміє втрату віри, істини, краси, авторитетних стандартів добра і зла. Епістемологічна невпевненість зводить пізнання світу до поетичного мислення, яке вимірюється асоціаціями, образами, метафорами, миттєвими одкровеннями, які протиставляються точним наукам та традиційній раціональній філософії.

Пануючою ознакою доби постмодерну є еклектизм, який підживлюється засобами масової інформації, що розповсюджують гедоністичне ставлення до життя. Позбавляючи класичний давньогрецький гедонізм концептуальної філософської вишуканості та краси і закріплюючи за ним побутове споживацьке ставлення до мистецтва, засоби масової інформації трансформують критерії «елітарності» на «попсу». Таким чином, митці-постмодерністи шукають нові форми зображення, коли відмовляються від втілення краси і смаку, щоб отримувати від них естетичну насолоду, замість яких передають відчуття від того, чого не можна уявити. Постмодерністський текст не підкоряється усталеним правилам, оскільки сам їх шукає і виробляє. Звідси випливає специфіка постмодерністського тексту – своєрідний художній код, правила організації твору. Оскільки постмодернізм заперечує будь-які традиційні правила та обмеження, провідним принципом побудови тексту Д. Фоккема, Д. Лодж, І. Хассан зазначають нонселекцію.

Для Д. Фоккема постмодернізм – це процес дегуманізації та секуляризації, що формує певне сприйняття світу. Доба Ренесансу в ідеї гуманізму, на думку Д. Фоккема, сформувала концепцію антропологізму, відповідно до якого людина є центром космосу, критичний реалізм XIX ст. на ґрунті філософії позитивізму утворив систему ієрархії, яка відбилася у мистецтві категоріями «типового героя у типових обставинах», декаданс межі XIX–XX ст. виокремив існування двох світів: повсякденної реальності та трансцендентності істинних цінностей, модернізм I пол. XX ст. виявив сумнів до матеріалістичного детермінізму критичного реалізму та естетичної ідеї декадансу, замість чого змодельював власну реальність, коли шукав «гіпотетичний порядок та тимчасовий сенс світу власного досвіду», постмодернізм II пол. XX ст. під впливом розвитку точних наук та розчарування від результатів двох світових війн підходить до посттрагічного мислення, відповідно до якого важко вважати людину центром космосу, як це було за часів Відродження.

Постмодерністи вважають, що будувати будь-яку модель світу немає сенсу, оскільки неможливо і марно встановлювати ієрархічний порядок та виявляти пріоритети життя, коли людству загрожує атомна війна. Отже, умовно можна припустити існування моделі світу, але в ній мають бути рівноважними та рівноцінними всі елементи, які утворюють «максимальну ентропію». Суперечливість є провідним критерієм митців-постмодерністів, що формує їхній хаотичний світогляд, який відбивається у свідомо хаотичній побудові художнього твору, де іронія висловлюється у скептичному ставленні до будь-яких авторитетів, а підкреслення умовності постає в художньо-зображальних засобах.

Пародії надається нова функція не дивлячись на літературну традицію. Оскільки митець-постмодерніст через скепсис до авторитетів відчуває абсолютну відносність, що підводить його до усвідомлення власної двозначності, яка переходить у збентеження, роздратування, єдиною можливою екзистенцією є пародійність. Подвійне кодування передбачає зіставлення двох, або більше, текстуальних світів, де виявляються різні художні стилі та естетичні системи. Естетичні системи втілюють різноманітні оповідальні техніки,

які утворюють фрагментарне повісткування для того, щоб дати новий погляд і оцінку попередній літературній традиції.

Особливим у естетиці постмодернізму виявляється ставлення митців до істини, оскільки під сумнів підпадає існування сенсу взагалі, по-перше, а, по-друге, сенс у тексті визначається критикою засобів масової інформації, які маніпулюють людиною, утворюючи в її світосприйнятті перекручену свідомість. Постмодерністи викривають мас-медіа, масову культуру та масове мислення, коли розкривають проблеми сучасності.

У тенденціях постмодернізму трансформується уявлення про індивідуалізм, який переходить у гіперіндивідуалізм, що прагне відстояти приватність, щастя, намагається протиставлятися соціальному приниженню.

На думку І.П. Ільїна, «... постмодерном намагаються пояснити весь сучасний світ, замість того щоб із своєрідності цього світу вивести постмодернізм як одну із її тенденцій і можливостей». В.П. Руднєв зауважує, що «... дехто стверджує, що постмодернізм уже завершився і ми живемо у новій культурній добі, але в чому полягає її суть, ми поки сформулювати не можемо».

Західні та вітчизняні дослідники вміщують постмодернізм у історичні межі: 50-ті рр. XX ст. – виникнення, 80-ті рр. – розквіт. Якщо інтерпретувати постмодернізм як емоційне відчуття особистості, яка після двох світових війн із численними безглуздими смертями та кровопролиттям не може знайти логічний сенс у загрозі атомної бомби і пояснити собі суть Холодної війни, то поступовий захід постмодерної естетики умовно перетинається із розпадом Радянської імперії 90-х рр. XX ст., коли зникло агресивне протистояння США та СРСР і людство позбавилося страху вірогідної атомної катастрофи. У цю ситуацію не вписуються Білорусь, Росія, Україна, оскільки, знаходячись за залізною завісою, ці країни перебували у культурній ізоляції, ось чому постмодернізм тут починає розвиватись лише у 90-ті рр.

Але у західних країнах простежується зміна культурної парадигми, коли європейське мислення повертається до усвідомлення ймовірності існування власної свободи: наприкінці 80-х рр. XX ст. із-під ідеологічного тиску Радянської

«імперії» звільняється підкорена частина Європи, а в 90-х рр. розпадається СРСР. Поняттю «Європа» у культурному дискурсі надається не географічний сенс, а духовний, який наповнюється сакральністю свободи. Географічно Європа розташовується від Атлантичного океану до Уралу, але духовно вона розподіляється на дві частини. Одна частина пов'язана з культурою Візантії та православною церквою, інша – із римською античністю та католицькою церквою. Після Другої світової війни європейські нації – Польща, Угорщина, Румунія, Словачія, Чехія, Хорватія, Сербія та інші, які завжди вважали себе носіями католицької духовності, – зрозуміли, що їх насильно відокремили від культурних цінностей Австрії, Німеччини, Швейцарії, Бельгії, Франції та штучно приєднали до православного простору, сучасна політична система якого заперечує церкву взагалі.

Подальші події, які розвивалися у підкорених країнах, демонструють духовну драму Європи, яка втрачала свободу, що була її провідною суттю. Угорське повстання та кривава різанина 1956 р., «празька весна» та окупація Чехословаччини 1968 р., повстання 1956, 1968, 1970 рр. у Польщі – всі зазначені акції були підтримані всім народом, який захищав європейське прагнення до свободи та підкреслював загрозу Європі як культурному феномену. Самоусвідомлення народів як цивілізацій, під якими розуміється самоідентифікація з мовою, релігією, традиціями, відчувало загрозу зникнення, ось чому європейські країни намагалися захистити власну ідентичність.

Унікальність Європи як культурного феномену полягає в тому, що на невеликій території намагалися зберегти різноманітність народів, із їхніми мовами, традиціями, ідеологією, які з повагою ставляться до інших та розвивають власну індивідуальність. Європейська культурна різноманітність на мовному рівні (максимальна мультикультурність на мінімальній території) знаходилась у підсвідомому конфлікті з ідеєю СРСР, який на великій території намагався впровадити одну мову (монокультурність на максимальній території). Дослідник А. Пустогаров зауважує, що «... російська мова удушує мови інших націй не тому, що росіяни хочуть «русифікувати» інших, а тому, що радянська бюрократія – глибоко позанаціональна, антинаціональна,

наднаціональна – має потребу в інструменті для уніфікації країни... Що могло бути більш чужим Центральній Європі з її пристрастю до різноманітності, ніж Росія: монолітна, централізована, спрямована на перевтілення всіх націй, що входили в імперію (українців, білорусів, вірмен, латишів, литовців та інших) у єдиний російський народ (або, як висловлюються в добу загальноприйнятих мовних містифікацій, у «єдиний радянський народ»).

Глибинний сенс європейських етнічних кіл – зберегти власну суть та свою приналежність культурному Заходу. Всі ці народи – розділені, ізольовані, егоїстичні – пройшли через екзистенціалістське випробовування, коли постали перед вибором: існувати чи зникнути. Саме 90-ті рр. XX ст. умовно можна вважати межею виникнення іншої культурної парадигми мистецтва, що спирається на ідею толерантності та ймовірності довгоочікуваної свободи.

Представники: У. Еко, І. Кальвіно, М. Павич, Дж. Фаулз.

«Новий роман»

«Новий роман» – течія у французькій літературі 50-60 рр. XX ст., яка утворила естетику на засадах екзистенціалізму. Метою була реабілітація жанру роману, який знаходився у кризі. Для цього письменники протиставлялись традиціям реалізму XIX ст. та ураховували здобутки агностицизму, позитивізму, феноменології; використовували техніку автоматичного письма сюрреалізму; концепцію «підсвідомого» фрейдизму. Так само, як екзистенціалісти, письменники «нового роману» зосереджувались навколо проблеми вибору, коли ставили питання, та не знаходили на них відповіді. Вони намагались з'ясувати сенс речей, однак так само, як і постмодерністи, не шукали істину. Фрагментарність власива художній тканині цих творів, які складаються із уламків, де зосереджується увага автора на вчинках та діях героїв, а не на подіях, обставинах та сюжеті. Письменники зображають «підсвідомі» рухи самотнього індивіда, відчуженого, оскільки він перебуває в абсурдному сучасному світі. Письменники категорично відмовляються від традиційного героя, який може бути наділений ім'ям та якоюсь конкретикою. Категорія героя переосмислюється та представляється як підсвідоме, «тінь»,

пласт внутрішнього кута зору на довкілля. Дійсність, яка оточує «тінь» індивіда / особу, невловима, її можливо передати лише фрагментами, в які вміщені коди і знаки. Дійсність схожа на гру. Письменник є якоюсь мірою конструктором художнього світу твору. «Тінь» індивіда зображуються поза історією, поза часом, більше нагадують згадку чи враження, та з'являються відповідно внутрішній текстуальній логіці. Важливим постає фіксація моменту у фрагментарних епізодах, які не пов'язуються між собою. У цих творах відсутня зображальність, а провідними є настрій, емоція, ідея ізюзорності присутності особистості.

Прийом внутрішнього монологу, відмова від інтриги, відсутність героя розкривають спогади, асоціації та несвідомі відчуття. Увага автора зосереджується на моменті кризи людини, коли відчувається біль крізь калейдоскоп анонімних голосів, які демонструють різні точки зору на одну ситуацію. Також фрагментарно підноситься матеріальний інтер'єр чи урбаністичний пейзаж, які є відголосками технічного розвитку та соціальної забезпеченості, що демонструють побутову захищеність та комфорт, проти яких і протестує індивід, який, не зважаючи на удаване благополуччя, перебуває в емоційній психологічній кризі. Речизм (принцип «шозизму» / chose фр. – річ) простежується в інтер'єрах, які є алюзійним зв'язком із часом. Фіксація в тексті деталей, меблів, рис зовнішності людей, елементів одягу допомагають письменнику розкрити підсвідоме індивіда. В єдності та перетіканні представленні моральні цінності добра та зла; сприйняття життя та смерті. Інтер'єри могли виглядати і як підсвідомі, наприклад, у вигляді чорнетки, де «дійсно» і «живе» герой. Художній світ крізь призму свідомості героя схожий на галюцінацію (це є передтечею комп'ютерних ігор поч. XXI ст. у вигляді «із очей персонажа»).

Представники «нового роману» відмовлялися від сюжету, психологізму, оскільки у внутрішньому житті особистості є лише «теперішнє», та немає ані «минулого», ані «майбутнього». Цей кут зору пояснюється відчуттям загального страху людини 2 пол. XX ст., яка у процесі Холодної війни не здатна мати «минулого» та «майбутнього». Життя це лише мить, «теперішнє», що може перерватися будь-коли без

попередження. В літературі вживався прийом кінематографічного монтажу на межі художності та документалізму, деконструкція представлялася у хронології подій, які виглядали як химерна мозаїчність. Серед засад «нового роману» було оголошення лінгвістичного експерименту в літературі, який відбувається за межами твору, відповідно чому текст може створюватися та ламатися прямо на очах читача. В цьому простежується спільність «нового роману» з естетикою постмодернізму.

Міфотворення «нового роману» реалізовує розмиті ідеали деперсоналізованих персонажів. Пошук є провідною естетичною ознакою для представників «нового роману». Сучасний світ представлено як абсурдний, дегумнізований, сповнений байдужості до індивіда, тому текст не може бути замкнений, завершений. Письменники використовують прийом «потoku свідомості» для передачі асоціацій. Коливання душі, її нестабільні рухи Н. Саррот визначає як «тропізми» – первинні психічні реакції, які й є істинними почуттями. Пошук письменника зосереджується навколо психологічної матерії.

Текст може виглядати як стенограма, де предсталені зафіксовані репліки без вказівки на особу, яка говорить, що переважається із думками. Окремою темою є письменницька місія, у цих випадках зображується як письменник пише роман, що розкривається діалогами, внутрішніми монологами, в яких вміщені висловлювання інтелектуалів. Серед здобутків «нового роману» слід підкреслити визволення від втрачених актуальність форм, сталих традиційних банальностей, що дозволило зробити центральною й важливою суб'єктивність та унікальність людини.

Окрім художніх творів письменники «нового роману» відзеркалили свою естетику в теоретичних працях, есе Н. Саррот «Ера підозр» 1956 р., стаття М. Бютора «Роман як пошук» 1956 р., книга К. Моріака «Сучасна алітература» 1958 р., збірка А. Роб-Гріє «За новий роман» 1963 р.

Тенденції «нового роману»:

- техніка автоматичного письма;
- фрагментарність;
- «підсвідоме»;
- тінь героя;

- коди, знаки;
- фіксація моментів;
- настрій, емоція, ідея;
- внутрішній монолог;
- відсутність інтриги;
- спогади, асоціації, несвідомі відчуття;
- криза людини;
- різні точки зору;
- матеріальні інтер'єри;
- урбаністичні пейзажі;
- речизм;
- відмова від сюжету;
- відчуттям загального страху людини;
- лінгвістичний експеримент;
- розмиті ідеали, пошук.

Представники: Н. Саррот, А. Роб-Гріє, М. Бютор, К. Сімон, К. Моріак, Ж. Тібодо, Ф. Соллерс, Ж.-П. Фай, Ж.-Л. Бодрі.

«Театр абсурду»

«Театр абсурду» – умовний драматургічний напрям французького театру 50-70 рр. Творчі засади «театру абсурду» входять у дискурс поставангардистського мистецтва 2 пол. XX ст. Термін «театр абсурду» запропонував англійський критик М. Есслінг. Представники «театру абсурду» розвивали традиції дадаїзму, сюрреалізму, експресіонізму та екзистенціалізму 1 пол. XX ст. Естетичною домінантою було зображення абсурдності людського існування у період Холодної війни. Естетика «театра абсурду» зумовлена розвитком технологій (звуковий кінематограф, телебачення), на тлі яких виникла потреба змінити традиційне театральне мистецтво, зробити його незвичайним, більш виразним. Провідною естетичною засадою є незвичність і декодування різних одночасних знаків у синхронії. Дія на сцені зображується у момент агонії, яка заважає повільно йти удаваному буденному життю, начебто шкодить його процесуальності. У ході дії поєднується трагічне та комічне, діалоги дійових осіб представлені у формах поезії та прози, місцями є вкраплення клоунади. У події швидкого темпу життя 2 пол. XX ст. вкрапляються неочікувані інтриги, алегорії

жахливих видінь, для того щоб зробити акцент на державному спонтанному терорі, числених конфліктах між усіма дійовими особами, та між індивідом і соціумом. У репліках одночасно простежується квазімагічність (значущість слова) і демістифікація (марність / порожнеча слова) «слова» у грі різних точок зору, різних думок і висловлювань.

Експеримент був метою «театру абсурда», який досягався нестандартною артикуляцією звуків, що давало інші сенси, метафорами з конструктивними функціями, ігноруванням правдоподібності та категоричній відмові від схожості на реальність. Вигадка була домінантною, яка ставала основою підтексту, який виникав в інтерпретації глядача. Атрагічна інтрига дозволила сформуванню техніку спалахів і затухань гротескних форм, що у ракурсі комедії переводили колізії повсякдення в безвихідь існування. Метафори шоку людини в атмосфері Холодної війни підводили героя до усвідомлення примарності буття.

У поетиці творів «театру абсурду» виокремлюється хаотичне нагромадження випадковостей, утворення безглузвих (лише на перший погляд) ситуацій, однак зумовлюючих хід дії, алогізм (завдяки якому формується логіка обставин), іраціоналізм у вчинках дійових осіб, мозаїчну композицію, гротеск, буфонаду. Експеримент потрібен для прояснення прагматики спілкування. Відсутність причинно-наслідкових зв'язків, постулат спільної пам'яті (прийом впізнавання), раціоналізм, відсутність трагізму (перехід від модернізму до постмодернізму) – ці творчі прийоми утворюють парадоксальні інтенції – вибір дії, яка суперечить здоровому глузду, однак керує розвитком подій.

«Театр абсурду» відмовляється від будь-якої нормативності, та поєднує елементи різних видів мистецтва: кіно, хору, пантоміми, цирку, мюзік-холлу. Між дійовими особами відсутні комунікативні зв'язки, в своїх репліках вони не чують одне одного. Якщо говорити про художній світ, то він є метафорою тоталітарних режимів, де індивід втрачає себе, де вживаються теоретичні мовні штампи, які ніхто не чує. Філософські проблеми вирішуються у ракурсі фарсової репрезентації. Естетика «театру абсурда» є актом неприйняття

технічного розвитку 2 пол. XX ст., який є байдужим до емоційного болю індивіда та внутрішнього світу людини.

У драмі «театра абсурду» простежуються риси:

- незвичність, декодування знаків;
- момент агонії;
- поєднання трагічного та комічного;
- поєднання поезії та прози;
- атрагічна інтрига;
- конфлікти між усіма;
- експеримент;
- ігнорування правдоподібності;
- гротеск;
- безвихідь існування;
- хаотичні випадковості;
- безглузді ситуації;
- іраціоналізм;
- парадокс;
- відсутність комунікації;
- фарс.

Представники: Франція – Е. Йонеско (румунське походження), Ж. Жене, А. Адамов (вірменське походження), С. Беккет (ірландське походження), Ф. Аррабаль (іспанське походження); Велика Британія – Г. Пінтер, Н.Ф. Сімпсон; США – Е. Олбі; Італія – Д. Буццаті, Е. д'Ерріко; Швейцарія – М. Фріш; Німеччина – Г. Грас; Польща – С. Мрожек, Т. Ружєвич; Чехія – В. Гавел.

«Сердиті молоді люди»

«Сердиті молоді люди» – угруповання англійських письменників 50-х рр. XX ст., які відзеркалюють психологічні комплекси людини, що сформовані феноменом війни, зокрема Другої світової війни. Термін «сердиті молоді люди» виник під впливом новели Л.А. Пола «Сердита молода людина» 1951 р. Естетика «сердитих молодих людей» розкриває тип героя, який протиставляється сфері «аристократичного», «інтелектуального», «вишуканого». Герой має просте походження (плебей, простолюдин), який мешкає в англійській провінції, та намагається завдяки власним рисам характеру зайняти гідне місце у спільноті. У статті Дж. Осборна «Милість і

гнів» 1956 р. розкриті засади, які можна трумачити як естетичну програму угруповання. Представників «сердитих молодих людей» пізніше визначили як «дітей війни».

Письменники «сердитих молодих людей» сформували новий варіант героя 2 пол. XX ст., який має амбіційний характер, отримує гідну освіту, наділений прагненням здобути кращу долю. Завдяки освіті надається шанс увійти в інший соціальний клас, який вороже ставиться до героя, та не хоче його сприймати. Герой розчаровується у власній сірій та непривабливій буденності, йому не подобається його робота та ставлення до нього спільноти. Кульмінацією є протест героя проти соціуму, в якому для нього не має місця. Він вороже ставиться до моральних цінностей нового для нього прошарку, типу нової та незрозумілої культури, ідеалів та інтелектуальних вимог і потреб. Незадоволення героя формує специфічний саркастичний настрій твору, навіть певний пафос скептицизму, іронії, цинізму. Герой – нонконформіст, скандальний, непривабливий, який улаштовує інфальтивні галасливі сутички та конфліктує з оточенням. Розв'язка творів проходить у перетіканні характеру героя від нонконформізму до конформізму, оскільки в-решті-решт в результаті місце для амбіційного скандаліста виокремлюється, що демонструється компромісами, суспільним комфортом та родинною злагодою. Герой примирюється зі спільнотою, моральні цінності якої стали з часом та досвідом для нього прийнятні.

Творам «сердитих молодих людей» властива правдоподібність зображення, що дозволяє розкрити нюанси життя після Другої світової війни та зміну світогляду індивіда. Метою письменників було привернути увагу до проблем сучасності, щоб вплинути на неї та змінити.

Риси «сердитих молодих людей»:

- тип героя – амбіційний характер, гідна освіта, прагнення кращої долі;
- конфлікт героя та спільноти;
- протест проти соціуму;
- саркастичний, скептичний, іронічний, цинічний пафос;
- нонконформізм героя;
- перехід від нонконформізму до конформізму.

Представники: К. Еміс, Дж. Брейн, Дж. Вейн, К. Вілсон, Дж. Олсборн.

«Розбите покоління»

«Розбите покоління» – угруповання письменників США 50-х-60-х рр. XX ст. «Розбите покоління» сформувалося на підґрунті соціокультурного руху бітників, який виник у США в 2 пол. XX ст. як протест проти військових дій у В'єтнамі та масового вульгарного позитивізму. Серед естетичних засад «розбитого покоління» простежуються неприйняття конформізму сталої американської культури, традиції романтизму, авангардизму та модернізму, концепція дзен-буддизму, етика субкультури бітників і хіппі. Бітники та хіппі жили в комунах, вживали наркотики, пропагандували вільні сексуальні стосунки та полігамність, намагалися жити відповідно природним первісним людям, попагували добровільну бідність і відмову від досягнень та побутового комфорту, який забезпечувався досягненнями науково-технічного прогресу. Термін «розбите покоління» ввів Дж. Керуак із світогляду героя свого роману «На дорозі» 1957 р.

Естетика «розбитого покоління» розкривається передусім у створенні нового типу героя. Цей герой неукорінений, він немає домівки, або не прив'язаний до неї, оскільки головним для нього є рух, дорога, можливість мандрувати. Він вільний абсолютно. Вільний від майна, родини, стосунків, батьків, дітей, друзів, коханих. Він проживає кожен мить, і лише мить для нього важлива. Люди і обставини, які фіксуються в цій миті і є важливими для нього в певний момент, який не повториться завтра. Вводяться ситуативні другорядні герої навколо головного героя. Герой не працює, його не хвилює кар'єра, матеріальне накопичення і добробут, він не мусить піклуватися про дружину і дітей. У нього є ситуативні сексуальні контакти, які не обтяжуються коханням та почуттям відповідальності. Герой – нонконформіст, протиставляється системі держави та різним соціальним інститутам. Його протиставлення інтуїтивне, та немає будь-якої конкретної мети. Він просто хоче бути вільним.

«Розбите покоління» протиставляється академізму, та зосереджується на суб'єктивній творчій стихії, ексцентричності,

індивідуалізму, антицивілізаційності. Настрій творів – протест проти війн, зокрема проти Холодної війни, яку нав'язують держави звичайним громадянам, що мусять платити за світове лідерство країни власною кров'ю та життям. Світ зображено як хаос, в якому поєднуються вірші та проза, автобіографічні факти життя письменника з емоційними ліричними подорожніми нотатками, використовується техніка колажу. Затухання тенденцій «розбитого покоління» простежується на поч. 60-х рр. Естетика «розбитого покоління» вплинула на творчі засади європейських письменників 2 пол. XX ст. Письменники «розбитого покоління» протиставляли себе спільноті, не намагалися щось доводити, писали для себе, уникали визнання.

У творах «розбитого покоління» стираються межі між текстом та реальністю, оскільки в літературі фіксується все, що було в реальному житті. Життя та твір стають тотожними. У творах відсутня хронологічна послідовність дій героя та подій, хаотично репрезентовано матеріал. Техніка письма нагадує джаз, в якому є провідний мотив, який супроводжується та доповнюється різними імпровізаціями й варіаціями. Прийом «потoku свідомості» розкриває переживання героя відверті, часто нетактовні, якоюсь мірою вульгарні, які провокують сталі смаки спільноти того часу.

Тенденції «розбитого покоління»:

- протест проти війн;
- нонконформізм;
- концепція дзен-буддизму;
- етика бітників і хіппі;
- новий тип героя (вільний мандрівник, бідний, вживає наркотики, сексуально полігамний та розкріпачений, протестує проти системи, немає родини та дітей);
- світ – хаос;
- поєднання віршів та прози;
- відсутність меж між текстом та реальністю;
- джазова техніка письма.

Представники: А. Гінзберг, Ф. Верлен, Дж. Керуак, Е. Дорн, К. Соломон, Дж. Мандела, Л. Ферлінгетті, К. Голмс.

«Робітничий роман»

«Робітничий роман» – напрям в літературі 45-85 рр. XX ст., якому влистявий реалістичний хронотоп (герой активно включений в події твору, загострено конфлікт індивіда та спільноти). Письменники «робітничого роману» створили новий тип героя. Якоюсь мірою, вони продовжують розвивати традиції модерніста Г. Лоуренса. Герой – робітник, який поглинається в картину світу – виробничий процес. Напрямок «робітничого роману» включає письменників Західної Європи (Велика Британія, ФРН, НДР, Чехословаччина) та США. Твори «робітничого роману» слід відокремлювати від творів соціалістичного реалізму 2 пол. XX ст. СРСР та Китаю, яким властивий герой з романтичними рисами в тоталітарній системі.

Естетика «робітничого роману» виявляється в новому типі героя. Це – індивід із робочого класу, який наділений сильним характером, щирим, життєлюбним, веселим та має яскраву харизму. Увага автора концентрується навколо морально-етичної проблематики. Герой наділений почуттям гумору, ситуації в творі мають комічний характер, за яким розкривається завуальована трагічність обставин, сум, біль. Художній стиль вироблено під «простий», що нагадує звичайну мову робітничого класу.

Дуже часто повісткування ведеться від першої особи, для того щоб вірогідніше розкрити художній образ робітника, події представлено з його точки зору, що розкриває його настрій, погляди, психологію. Щирість героя допомагає краще висвітлити трагічність та драматизм обставин, загострити проблеми. Герой незадоволений своєю долею, та розмірковує, як може її змінити. Проблеми індивіда входять у дискурс загальнолюдських проблем сучасності. Акцент зроблено на розвитку науково-технічного прогресу, який впливає на вимоги держави і спільноти до звичайної людини, її кваліфікаційної фахової відповідності сучасним стандартам. Звертається увага на політичні реалії, на ставленні героя до війн, зокрема, неприйняття агресивного втручання світових країн-лідерів у колоніальні питання, страх перед атомною загрозою і пригнічення індивіда внаслідок настроїв Холодної війни. Коло політичних питань огортається навколо ослаблення

Британської імперії після Першої світової війни та економічної кризи в країні. Зображено, як емоційно складно британці сприймають зміцнення США та світовий вплив американців у вирішенні суперечливих світових ситуацій,

Загострюються феміністичні проблеми, іноді на перший план виводяться головні жіночі образи з передовими сучасними поглядами та активною соціальною позицією. У «робітничому романі» порушуються проблеми у стосунках чоловіка та жінки, розкривається вичерпаність патріархальної ментальності, самотності людини, відчуження індивіда.

Історизм та фактографізм представлено зображенням страйків, забастовок, демонстрацій робітників, які мирними демократичними цивілізованими засобами намагаються вплинути на систему та змінити її, щоб полегшити життя звичайних людей.

Звертається увага і на специфіку повсякденного життя родини, на стосунки батьків та дітей, систему навчальної та середньої освіти з точки зору психологічних травм героя, прикрашених жартами, гумором та поблажливістю до тих, хто ображає. На відміну від героїв «сердитих молодих людей» персонажі «робітничого роману» не прагнуть вийти за межі свого соціального прошарку, а якщо це відбувається, то все завершується катастрофою. Таким чином, герой «робітничого роману» прагне не вирватись із робітничого класу, а змінити умови існування в ньому: покращити, полегшити. Зображується робітниче середовище як важка праця в шахтах, на фермах. Один із виходів – це спроба дати своїм дітям освіту, яка позбавить їх важкої фізичної праці. Діти ж, які отримують цю освіту, починають бачити світ в іншому вимірі, краще розуміти суть речей. У конфліктах учень / учитель вимальовується соціальний підтекст – конфлікт верств: класу робітників та середнього класу. Таким чином, освіта для героя-робітника не стає порятунком, оскільки він втрачає зв'язок із власною родиною, а щирого взаєморозуміння в іншому середовищі не знаходить.

Представники: Велика Британія – Р. Уільямс, С. Барстоу, С. Чаплін, Б. Олмонд, М. Бретт, А. Сіллітоу, Д. Сторі; США – Ф. Боноскі, Л. Лоренс; ФРН – М. фон дер Грюн; НДР – А. Зегерс, Е. Штрітматтер; Чехословаччина – Я. Козак.

Неореалізм

Неореалізм – течія в італійському кінематографі та літературі 2 пол. XX ст. (45-60 рр.), яка використовувала здобутки реалізму, натуралізму, веризму. Від попередників неореалісти відрізнялися відмовою від лінійного мімезису, коли зображували фактологічну ілюзійність. На тлі документальної картини світу неореалісти вибудовували ліризм у емоціях героїв, яким було властиво глибоко філософствувати, аналізувати проблеми свого життя. У процесі філософствування розкривається психологізм героя, стирається дистанція між суб'єктом та об'єктом, загострюються протилежні начала у душі героїв, які й утворюють базу конфлікту. Внутрішнє емоційне напруження стає наслідком зовнішніх негараздів та проблем, які є метафізичним протиставленням добра і зла. Конфлікти вирішуються неоднозначно, відкривають перспективу для переосмислення забобон і стандартів, змінюють ціннісні орієнтири, в чому виявляється гуманність та людяність.

В італійській культурі розкрито енергію після Другої світової війни, яка стає реакцією на фашистський тоталітаризм. Увага до повсякдення звичайних людей стає ліричним документом фактів, які поетизуються. Вимога до правдоподібності впливає на формування простого розмовного стилю. Для поетики неореалізму властива відмова від піднесеного героя, від «зірковості», обраності. Дія відбувається в топосі звичайних міських вулиць, де і твориться велика історія. Ведеться про післявоєнну бідність та складність виживання героїв. Однак, хоча герой і мусив бути «звичайним», він був надто інтелектуальним та незрозумілим для широкого загалу. Парадокс полягає в тому, що неореалісти групувалися навколо журналу «Сінема» («Cinema»), редактором якого був син засновника тоталітаризму в Італії – Вітторіо Муссоліні. У кінематографі неореалізм протиставлявся піднесеному пафосу, які простежувались в кінооперах, історичних епопеях, вестернах. Концепція неореалізму вплинула на естетику романтичного інтелектуалізму 60-х рр.

Представники: Е. Хемінгвей, В. Фолкнер, Ф. Брендано, О. Кравс, Дж. Мур, К. Штумпф, У.Т. Марвін, У.П. Монтегю,

У.Б. Піткен, Р.Б. Перрі, Е.В. Голд, Е.Г. Сполдінг, А. Моравія, Л. Вісконті.

Мінімалізм

Мінімалізм (або брудний реалізм «Dirty realism») – угруповання письменників США 70-90 рр. XX ст., яке сформувалося як результат кризи субкультури та опозиціонізму цього часу. Вони намагалися привернути увагу спільноти / читачів до усвідомлення, що література не здатна впроваджувати моральні цінності та необхідність дотримання гуманістичним ідеалам, оскільки письмо 2 пол. XX ст. перебуває в кризі. Підґрунтям мінімалізму стали засади реалізму та натуралізму. Мінімалізм зосередився навколо зображення фактографії та побутовості, однак відмовився від біологізму та соціологічного пласту. Герой у мінімалістів не яскравий, сірий, банальний, звичайний, який веде прісне безнадійне життя, прозябає, позбавлений пристрасті та зацікавленості у будь-чому.

Термін «Dirty realism» (брудний реалізм) увів у обіг 1983 р. американський письменник і журналіст Б. Буффорд у журналі «Granta», який аналізував у сучасних творах зображення звичайності та пороків на побутовому рівні. Мінімалісти (або «Dirty realism») утворили тип героя – «покоління байдужих». Герой зображений без прикрас, він мешкає в дешевій квартирі без меблів, дивиться телебачення, читає масову літературу, слухає кантрі або поп-музику. Часто в центрі уваги – героїня (секретарка, офіціантка, касирша), яка працює в дешевих кафе, супермаркетах, офісах; герой – безробітний ковбой. Вони харчуються гамбургерами, вживають багато алкоголю, зупиняються в дешевих готелях, ситуативно здійснюють дрібні крадіжки. Це вихідці з провінційних штатів Орегона, Алабами чи Кентукі, або будь-якої точки світу. Головне, вони прагнуть пригод у сучасному світі споживачів, таким чином, протиставляються загальноновизнаним канонам успіху США.

Поетика мінімалізму виявляється на рівні письма як естетична вимога використання малої кількості слів, навіть певної «економії» слів, коли зображуються характери, інтер'єри, деталі. Письменники не утворюють метафори, не вживають прислівники, не вводять внутрішні монологи.

Скорочення кількості слів є естетичною вимогою. В абзаці може бути 25, 15 і навіть 5 слів. Мінімум розмірковувань автора та героїв. Сюжет ровивається в діалогах персонажів. Пропуски слів, пробіли між словами створюють неясність, певну незавершеність. У центрі зображення – персонаж у масовому довкіллі. Герой абсолютно пересічний, займається звичайними справами, за сюжетом у нього не вистачає грошей, що і викликає його відчай. Простою мовою письменники привертають увагу читача до сладних питань і проблем. Стилiстиці властива атмосфера вульгарного настрою, навіть специфічного низького пафосу. Читач ототожнює себе з героєм, оскільки впізнає себе в тексті. Письменники у протизагу сталому американському засобу мислення пропонують альтернативне життя, впроваджують контркультуру, яка прийшла внаслідок кризи субкультури (хіпі).

Мінімалісти розвінчують «міф» щодо американської мрії. Зображення алкоголізму, розлучень, політичної та громадянської пасивності, діяльності груп анонімних алкоголікiв, культури етнічних меншин, індивідiв-маргіналів дозволяють письменникам розкрити відчуження простих героїв, розчарування, їхню самотність. Сум і повсякденні втрати роблять характери жорсткими.

У 90-рр. XX ст. мінімалізм або «брудний реалізм» продовжився у творах письменників Латинської Америки та Іспанії.

Представники: Е. Бітті, Р. Карвера, М. Гордон, Дж.-Е. Філіпс, Б. Буффорд, Ч. Буковскі, Т. Вульф, Л. Браун, Р. Форд, П.-Х. Гутьєрас, К. Маккарні, Дж.-Е. Філлiпс, Ф.-В. Медіна, І. Уелш, Дж. Гарднер, Дж. Фанте, Г. Міллер, Ч. Паланік.

«Нова хвиля»

«Нова хвиля» – течія в англійській драматургії 2 пол. XX ст., що відчула вплив «театру абсурду», з одного боку, та яка протиставлялася здобуткам «театру абсурду», з іншого. Окрім своєрідності проблематики та типу героя літературних п'єс концепт «нової хвилі» включає специфіку режисури, індивідуальність акторської гри, критичне осмислення вистав.

Представники «нової хвилі» орієнтувалися на демократичну аудиторію глядача, щоб привернути увагу широкого загалу. У центрі – самотній герой, що не здатен діяти, який оточується злободенними сучасними проблемами та розкривається в широкому комплексі соціальних зв'язків. Зображено характер, ситуації та соціальне довкілля. Однак, найважливішим виявляється соціальний досвід героя, який він набуває в ході п'єси. Драматурги критикують загальноприйнятну систему цінностей, розмірене життя обивателя, соціальні інститути. Зображення непростого життя молоді, нонконформізм героя потрібен, щоб зруйнувати моральні канони англійської добропорядної нудної традиційності.

Молоді герої прагнуть уникнути запрограмованої долі людей із гарних родин, які поглинуті в нудьгу. Герої відчують незадоволення офіціозністю: мораллю, політичними поглядами, засобами спілкування, та впротивагу цьому прагнуть емоційного піднесення, душевного неспокою, пристрасті, яскравих почуттів. Соціальні проблеми представлені у дивній, однак розповісюдженій ситуації: діяльності дійових осіб. Герої не мають роботи за покликанням, не можуть скористатися здобутим фахом і освітою та власними здібностями, через що страждають, оскільки не здатні повністю розкрити свій інтелектуальний потенціал.

Розкрито психологізм героя, порядність як незадоволення нормою, що входить у конфлікт із загальноприйнятими стандартами доброчесного середнього класу, для якого і побутова і «бізнес»-брехня є звичайністю. Герой апатичний, бездієвий, на побутовому рівні повсякденних конфліктів переосмислює попередні моральні канони. Огида до політичних діячів та їхні брехливі вчинки стають тлом для розуміння незадоволення покоління 60-70-х рр., яке не вірить у нав'язані телебаченням та пресою ідеали (марні смерті Другої світової війни), й відмовляється за них віддавати своє життя (вступати в інші війни). Герої не вірять у соціальні реформи, і, навіть, іноді у них виникає відраза до церкви.

До героя глядач відчуває суперечливе ставлення, це може бути і жаль, і іронія. Іноді комічні побутові сцени наповнюються, здається, несумісними з гумором репліками, де

осмислюються філософські, політичні та соціальні питання. Це все демонструє безсилля та роздратованість героя. Енергія нонконформіста витрачається марно, ні на що не впливає, не здатна нічого змінити. Вся сила йде на родинні сутички, а не на щось більше. Простежуються спільні перетини з естетикою «сердитих молодих людей».

Герой відчуває огиду й відряду до світу, до самого себе, та визнає своє безсилля. Він втомлений, цинічний, у минулому перспективний, однак, нічого не досягший. Емоційно самотній герой філософствує та опускається. Порятунком від душевного болю він знаходить в алкоголі. Витоки такого виду характеру (відмова від дії) беруть джерело в феномені екзистенціалізму. Поступово втрачається зв'язок із сприйняттям реальності, і тоді стираються межі у свідомості персонажа: що дійсно відбулося, а що примарилося. Драматична дія розвивається дуже повільно, для того щоб продемонструвати психологічну драму інтелектуалів покоління 60-х, де в центрі уваги процес самоствердження нереалізованих амбіцій, самопізнання самотнього індивіда. Сенсом життя для героїв стає прагнення наповнити духоністю повсякдення. Іноді висловлюється розчарування у діях однаків. Свідомість персонажів розпадається, вони не здатні осмислити ані свої ідеї, ані висловлювання інших. У них зовсім немає сил та енергії. Нудьга іноді підштовхує їх до дій, у чому відзеркалюються віяння часу: гасла за права меншин (допомга гомосексуалам, постколоніальні проблеми постраждалих народів, критика британського снобізму та зверхнього ставлення до інших націй). Інтелектуали представлені як психологічно мертві люди, які ні на що не здатні, порожні, приречені. Індивідуалізм героя порушує проблему відірваності та розрізненості людей у вузькому побутовому та широкому історичному контексті. Мотиви відчаю оголюють втому та поразку ментальності 2 пол. XX ст. Настрої оптимізму підштовхують до необхідності єднання з іншими.

Представники: Ш. Ділені, А. Уескер, Д. Осборн.

Магічний реалізм

Магічний реалізм продовжує свій розвиток у 2 пол. XX ст.

Див. 1 половину XX ст.

Представники: Й. Ден, А. Карпентьєр, Ж. Амаду, М.А. Астуріас, Г. Гарсія Маркес, Х. Рульфо, Х.Л. Борхес, Х. Кортасар, Х.М. Аргедас, С. Кінг.

Екзистенціалізм

Екзистенціалізм – продовжує свій розвиток у 2 пол. XX ст.

Див. 1 половину XX ст.

Представники: С. де Бовуар, Ж.-П. Сартр, А. Камю, Ж. Ануї, Б. Віан, В. Голдінг, А. Мердок, Дж. Фаулз.

Масова література – продовжує свій розвиток у 2 пол. XX ст.

Див. 1 половину XX ст.

Тези висновків:

- Холодна війна – агресивне ідеологічне протистояння США та СРСР, загрози війських випадів без виконання, політика «стримування», «відчуття страху» у спільноті перед ймовірністю ядерної війни.

- Постмодерн – доба 2 пол. XX ст., відчуття безсвідомого страху індивіда перед розвитком наукових технологій.

- Постмодернізм – напрям у літературі та інших видах мистецтва (умовно 1946 р. – умовно 1991 р.), в якому змішуються естетичні засади елітарної та масової літератур з метою іронізувати над оточуючим світом, який викликає почуття страху в особистості.

- Поставангардизм – сукупність напрямів і течій 2 пол. XX ст. («новий роман», «театр абсурду», «сердиті молоді люди», «розбите покоління»).

- «Новий роман» – течія у французькій літературі 50-60 рр. XX ст. на засадах екзистенціалізму сер. XX ст.: реабілітація жанру роману, проблема вибору героя, внутрішній монолог, криза людини.

- «Театр абсурду» – течія французького театру 50-70 рр. на засадах дадаїзму, сюрреалізму, експресіонізму та екзистенціалізму 1 пол. XX ст.: зображення абсурдності людського існування у період Холодної війни, хаотичне

нагромадження випадковостей, що зумовлюють хід дії; алогізм, в якому формується логіка; відсутність комунікації.

– «Сердиті молоді люди» – угруповання англійських письменників 50-х рр. XX ст., які відзеркалюють психологічні комплекси людини після війни: амбіційний герой, якому немає місця в соціумі; нонконформізм, який переходить у конформізм.

– «Розбите покоління» – угруповання письменників США 50-х-60-х рр. XX ст. на підґрунті соціокультурного руху бітників, що виник у США в 2 пол. XX ст. як протест проти військових дій у В'єтнамі, та традицій романтизму межі XIX-XX ст., авангардизму та модернізму 1 пол. XX ст., концепції дзен-буддизму, етики субкультури бітників і хіппі. Створення нового типу героя: неукорінений, немає домівки, головним для нього є рух, дорога, можливість мандрувати. Він абсолютно вільний від майна, родини, стосунків, батьків, дітей, друзів, коханих. Він проживає кожен мить, і лише мить для нього важлива.

– «Робітничий роман» – напрям в літературі 45-85 рр. XX ст., який не входить в дискурс постмодернізму і поставангардизму, оскільки в його творах наявний реалістичний хронотоп. Новий тип героя: індивід із робочого класу, сильний характер. Морально-етична проблематика: розвиток науково-технічного прогресу знищує особистість, високі вимоги держави і спільноти до звичайної людини калічать психіку індивіда.

– Неореалізм – течія в італійському кінематографі та літературі 2 пол. XX ст. (45-60 рр.), яка використовувала здобутки реалізму XIX ст., та натуралізму і веризму межі XIX-XX ст. На тлі документальної картини світу неореалісти вибудовували ліризм у емоціях героїв, впроваджували глибоку філософію у характерах персонажів.

– Мінімалізм – угруповання письменників США 70-90 рр. XX ст. на засадах кризи субкультури та опозиціонізму, реалізму XIX ст., натуралізму межі XIX-XX ст. Зображення фактографії, побутовості, однак відмова від біологізму та соціологічного пласту. Герой не яскравий, сірий, банальний, звичайний, позбавлений пристрасті та зацікавленості у будь-чому. Розвінчання «міфу» американської мрії.

– «Нова хвиля» – течія в англійській драматургії 2 пол. XX ст. на засадах / та у протиположності французькому «театру абсурду» 2 пол. XX ст. Специфічні (не діючий у комплексі соціальних проблем) герой, режисура, акторська гра. Критика системи цінностей, соціальних інститутів.

Вплив естетичних тенденцій на подальшу літературу

Постмодернізм, який протиставлявся традиції, став традицією та вплинув на естетику «критичного вимислу» межі XX-XXI ст. «Критичний вимисел» успадкував постмодерністську «манеру письма», виявлення недоліків «мас-медіа», автофікціональність, нерішучу нарацію. Всі ці засади поглиблюються у «критичному вимислі».

Риси течій і напрямів поставангардизму теж відзеркалялись у «критичному вимислі» межі XX-XXI ст. Спроба реабілітувати жанр роману, яку здійснили представники «нового роману», сформувала жанрові конотації «критичного вимислу» у поєднанні рис новели, повісті, оповідання, драми в одному творі. Експерименти «театру абсурду» вплинули на увагу до нестандартного «іншого» мислення героїв «критичного вимислу», які в поразці здобувають перемогу. Типи героїв «сердитих молодих людей» і «розбитого покоління» привернули увагу до зіпсованих і втрачених родинних цінностей, які відроджуються у моральних орієнтирах релігії та сім'ї, інститута батьківства на межі XX-XXI ст.

Соціальна проблематика «робітничого роману», «нової хвилі», мінімалізму та неореалізму сприяла впровадженню та використанню письменників межі XX-XXI ст. реалістичного хронотопу у «критичному вимислі».

Запитання і завдання

Як Ви розумієте термін «постмодерністська чуттєвість»?

Які жанрові конотації простежуються у творах «нового роману»?

У творах якої течії простежується зображення абсурдності людського існування, хаотичне нагромадження випадковостей, алогізм, відсутність комунікації?

У яких угрупованнях і напрямках було створено новий тип героя?

Укажіть, чим розрізняються поняття «постмодерн» і «постмодернізм».

Охарактеризуйте естетичні засади «нової хвилі».

Чи є спільні риси у творах «сердитих молодих людей» і «розбитого покоління»?

Література

Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія; [пер. з англ. Погинайко О.]. Київ: Смолоскип, 2008.

Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: підручник / за наук. ред. Галича О. Київ : Либідь, 2001.

Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. Москва: ИНИОН РАН – INTRADA, 2001.

Ковалів Ю.І. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Київ: Видавничий центр «Академія», 2007.

Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века. Москва: Аграф, 2001.

Пахаренко В.І. Основи теорії літератури. Київ: генеза, 2009.

Пустогаров А. Милан Кундера. Трагедия Центральной Европы. *The New York Review of Books*. № 7. 26.04, 1984. Р. 31.

Fokkema D. W. The semantic and syntactic organization of postmodernist texts. *Approaching postmodernism*. Amsterdam, 1986.

Hassah I. Paracriticism: Seven speculations of the times. Urbana, 1975.

Lodge D. Working with structuralism. L., 1981.

Lyotard J.-F. La condition postmoderne Rapport sur le savoir. P., 1979.

Meggill A. Prophets of extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida. Berkeley, 1985.

Література Франції

Сімона де Бовуар

Криворучко С. К. (Харків)



Сімона де Бовуар (1908-1986) – лауреат Гонкурівської премії 1954 р. – увійшла в історію літератури і як письменниця, і як власниця біографії, що стала витвором мистецтва. Життєвий шлях С. де Бовуар слід інтерпретувати як життєтворчий проект. У історико-літературному процесі XX ст. серед різноманітних мистецьких пошуків

розвивалися тенденції феномену літературного екзистенціалізму, на формування якого впливали філософські студії, у тому числі і Ж.-П. Сартра та С. де Бовуар. Але, незважаючи на вагомість літературного доробку цих авторів, у культурній свідомості спільноти більший інтерес викликають їхні особистісні взаємини, які бібліографи означили як «міф про письменницьку пару». Суть «міфу» полягає в тому, що С. де Бовуар «переконала» себе та інших, що вона разом із Ж.-П. Сартром. Тому сформувалося уявлення про «нещасну» С. де Бовуар, якій постійно зраджує Ж.-П. Сартр, а вона начебто демонстративно цим задоволена. Письменниця протистояла цим уявленням.

С. де Бовуар народилася в небагатій аристократичній родині, яка вела своє походження од видатного теолога й філософа Гійома де Шампо (1070–1121), що був учителем Абеяра. У аристократичних традиціях, вона отримала гарну освіту. Коли дівчинці виповнилося п'ять із половиною років її віддали вчитися до закладу Кур Дезір. «Кар'єра» жінки аристократичного прошарку на початку XX ст. могла реалізуватися лишень у шлюбі, до якого дівчат готували майже з народження. Під керівництвом черниць у Кур Дезір виховувалися майбутні бездоганні дружини та ідеальні матері. Церковний інститут формував католицький світогляд вихованок. Обов'язковим чинником для укладення шлюбу мусив бути посаг майбутньої нареченої, про який намагався подбати її батько. Гроші родини де Бовуар на дуже вигідних

умовах були ним вкладені в позику російського імператора Миколи II, які зникли після революції 1917 року. С. де Бовуар залишилась без посагу, що зробило неможливим шлюб у ті часи.

Від народження С. де Бовуар відчувала власну обраність. Навчаючись у Кур Дезір, вона несамовито молилася й у релігійних екстазах і мареннях мріяла про апостольське служіння, вважаючи, що найстрашніше у світі – це втрата віри. Вона була переконана, що на Божих обранців чекають важкі випробовування долі й психологічно готувалася до цього, перш ніж стати на шлях великомучениці. Релігійна криза в її світогляді сталася в підлітковому віці, коли гординя почала вимагати конкретних доказів присутності Бога, що змогло б підтвердити її обраність. Як і чимало підлітків, що відчують у певному віці творчий потенціал, С. де Бовуар почала вести дівочий щоденник, який став її першим літературним екзерсисом. Сакральної дії, яку можна було б потлумачити як Божий знак, не відбулося, і вона постала перед екзистенційним вибором: душа або інтелект.

Письменниця завжди була зосереджена на власних відчуттях, і, оскільки емоційний зв'язок із Богом почав слабнути, вона сконцентрувалася на творчості, що посіла в її душі місце віри. Ще в дитинстві С. де Бовуар намагалася бути несхожою на інших, хотіла виокремитись, усіляко підкреслюючи власну унікальність. Конфлікт із батьками бере витоки у вередливому характері дівчини, яка нічим не хотіла поступатися. Незважаючи на те, що її мати, чиїми чеснотами були м'якість та жіночність, завжди намагалася запобігати конфліктам та уникати сварок у родині, юна С. де Бовуар часто була незадоволена та обирала моральну самоту, підкреслюючи: «Я сама по собі». Своїми приступами роздратування вона дуже вимотувала батьків, свою поведінку пояснювала силою характеру: «Річ у моїй сильній життєздатності та екстремізмі».

Саме відчуття внутрішньої сили й волі пізніше поєднало С. де Бовуар і Ж.-П. Сартра, оскільки підґрунтям інтелектуального розвитку є сила волі індивіда. Силу характеру письменниці слід тлумачити як двозначну або полярну, де перетинається чеснота й недолік – близьким ця риса завдавала

дискомфорт, проте вона була необхідною для досягнення будь-якої мети.

Навіть у дитинстві С. де Бовуар із шанобливістю ставилася до власного написаного тексту, розуміючи, що лише фіксація на папері певних обставин життя може врятувати їх від забуття. Процес писання був необхідним для того, щоб зрозуміти сенс подій, які з нею траплялися. У юності вона мріяла стати відомою письменницею, виокремлюючи для себе з тогочасної французької літератури творчість А. Жіда, П. Валері, П. Клоделя, М. Барреса. Найважливішим для неї було заглиблення в невідомі та незрозумілі власні емоції й відчуття – самопізнання, що сприяло усвідомленню себе як інтелектуалки. Утрата посагу нареченої змусила ставитися до навчання не як до розваги, а як до можливості утримувати себе. Згідно з аристократичним кодексом честі, отримання платні за власну працю було принизливим, ось чому її батьки важко, із великими моральними зусиллями, примирилися з її вибором отримати університетську освіту, коли С. де Бовуар обрала кар'єру викладача філософії.

Під час навчання в Сорбоні, 1929 р. письменниця познайомилася з Ж.-П. Сартром. Зовні вони були протилежностями – красуня і чудовисько: висока, витончена, елегантна та невеликий на зріст, неспортивної статури, сліпий на одне око. С. де Бовуар вразив його інтелект і гострий розум, до того ж, їх об'єднували суголосні погляди на певні філософські проблеми. Замість загальноприйнятого в ті часи шлюбу, Ж.-П. Сартр запропонував обрати «Маніфест кохання» – бути все життя разом і, при цьому, залишатися вільними. Цей учинок є результатом естетичних пошуків митців модерної доби XX ст. (вплив антиродинних настроїв декадентства й символізму межі XIX–XX ст., модернізму початку XX ст.), який знайшов реалізацію і в житті.

Міцність цього союзу трималася не на матеріальних засадах та спільному побуті, а творчому спілкуванні. Умовою письменниці була абсолютна відвертість у творчості й особистісних взаєминах із іншими. Ж.-П. Сартр не виконав цієї умови, оскільки часто вдавався до брехні, але лише щодо стосунків з іншими жінками, а не у висловлюванні власних поглядів і творчих завдань. Утім, слід визнати, що С. де Бовуар

була єдиною жінкою в його житті, яку філософ сприймав як інтелектуального опонента та до чийх порад прислухався.

Після завершення Сорбони письменники роз'їхалися, оскільки за умовами трудових контрактів мали працювати в різних містах: С. де Бовуар викладала філософію в Гаврі, а Ж.-П. Сартр – у Руані. Через це вони декілька років листувалися. Проте ця потреба в листуванні ще більше зміцнила їхні стосунки і збереглася упродовж усього життя. Навіть знаходячись в одному місті, вони писали одне одному листи, оскільки це було для них найзручнішою формою обмінюватися власними думками, емоціями, почуттями.

Задум «Маніфесту кохання» не вдалося здійснити повністю на практиці. Усе життя письменники були разом, але вони не були вільними, тому що надто залежали одне від одного емоційно. Ж.-П. Сартр вважав своєю суттю С. де Бовуар. Важливе місце в приватному житті письменниці посідали чоловіки – американський письменник Нельсон Олгрен та Ланзманн. Стосунки з Олгреном із 1947 по 1964 роки відзеркалено у творі «Листи до Нельсона Олгрена. Трансатлантичне кохання» (1997). Реальні взаємини С. де Бовуар і Н. Олгрена завершилися «трагічно» для чоловіка, оскільки він після розставання ображався на колишню кохану упродовж усього свого життя. Про це красномовно свідчать його недобррозичливі відгуки в пресі щодо неї та її творчості. Однак С. де Бовуар продовжувала жити далі, у неї було навіть ще одне пристрасне кохання: стосунки із Ланзманном, який був на п'ятнадцять років молодшим за неї.

С. де Бовуар вважала, що митець має бути аполітичним і єдиною метою для нього є творчість. Її нонконформізм виявлявся в антиреволюційній позиції, що суперечила традиційному революційному світогляду французької нації, що навіть сформувала певна культура страйку. Письменниця вважала, що зміни в суспільстві мають бути поступовими, треба лише трохи покращити ті соціальні надбання, які вже є. Коли 1938 р. Франції загрожував фашизм, С. де Бовуар залишилася байдужою до цього феномену, оскільки саме в цей час розпочала писати роман «Гостя».

С. де Бовуар приваблювало й хвилювало лише мистецтво, яке може впливати на людину, суспільство та історію взагалі.

Початок Другої світової війни та окупація Франції не завдали тієї моральної травми, що відчули багато її співвітчизників. Замість жахів війни письменницю більше переймав аналіз психології персонажів, тлумачення їхніх мотивів та вчинків.

Звичайно, власні літературні екзерсиси цікавили письменницю більше, ніж початок війни та німці на вулицях Парижа, та коли вона відчула голод, холод та інші «незручності», що принесла з собою війна, її погляди еволюціонували від усамітнення до відкриття у власній свідомості зв'язку та взаємозалежності з «іншим». Таким чином, війна та окупація сприяли відмові С. де Бовуар від ілюзії свободи й незалежності та усвідомленню важливості відповідальності.

У 1943 р., коли «незручності» окупації особливо гостро підкреслювали складність упровадження волі окремого індивіда, розмови із засновником французького католицького екзистенціалізму Г. Марселем та Ж.-П. Сартром підштовхнули С. де Бовуар до розробки ідеї екзистенціальної свободи.

Філософське осмислення дійсності та сутності людського буття підводило С. де Бовуар до необхідності сформулювати власні уявлення про естетику літератури. Позиція С. де Бовуар: автор може вільно втілювати власний життєвий досвід лише в системі екзистенціалізму. Письменник пише для того, щоб зрозуміти себе, адже процес вимислу – це приховані риси особистості автора. Сама С. де Бовуар ставила у власних творах лише ті питання, на які не знаходила відповіді в книжках, написаних «іншими». Авторка аналізує екзистенцію свободи індивіда як проблему неможливості її досягнення, оскільки ніхто в суспільстві її не має. На думку С. де Бовуар, реальність існує за межами уявлення про саму реальність. Людина є суб'єктом, що має свідомість та знаходиться в оточенні об'єктів і речей. Ідеалізм заперечує існування речей, матеріалізм заперечує існування свідомості. У системі суб'єкт–об'єкт–речі, наголошує письменниця, екзистенціалізм – це філософія вибору (а не філософія абсурду), яка об'єднує протилежні індивідуалізм та матеріалізм.

За спостереженнями С. де Бовуар, секс жінки залежить від її соціального та економічного стану, адже, з одного боку, вона вимушена себе «продавати» якомога дорожче, а з іншого –

вона несвідомо прагне повернути собі власну трансцендентність вільного суб'єкта. Парадокс, на думку письменниці, полягає в тому, що «мужні» чоловіки живуть у м'якому, ніжному, жіночому товаристві, а «слабкі» жінки – в агресивному та суровому світі чоловіків. Художні надбання письменниці були поціновані дуже високо.

Письменниця відчула самотність і порожнечу, яка була наслідком утрати її віри в Бога. Це підліткове відкриття стало підґрунтям для подальшого філософського та мистецького пошуку, а пізніше перетнулося в її мисленні із «скандалом буття». Страх, що відчуває С. де Бовуар перед смертю, підводить її до максимальної установки на гедонізм, письменниця намагається насолодитися життям, яке обов'язково має завершитися. Рушійною внутрішньою силою авторки постає бажання. Бажання й молодість поєднуються у вишуканому інтелектуальному осмисленні письменницею подій, які надали їй досвіду та супроводили через певні гіркі розчарування від оптимізму до мудрості.

У 60-х рр. XX ст. розвиток атомної зброї, яка сприяла формуванню абсолютного загального страху людства непередбачено та передчасно втратити життя, сприяв утворенню своєрідної психологічної чуттєвості, що визначається як «постмодерністська». Поява перших комп'ютерів стала альтернативою для виникнення віртуальної реальності, яка поступово сприяла формуванню комплексу постмодерністських засад у літературі, хоча, зрозуміло, це було лише одним з чинників переосмислення сутності на мети мистецтва. Однак С. де Бовуар лишалася у системі притаманних їй мистецьких координат, і лише деякі твори містять окремі постмодерністські елементи, при тому зберігається індивідуальний стиль письменниці.

Смерть Ж.-П. Сартра 1980 р. дуже вразила С. де Бовуар, спричинивши психологічне спустошення та, здається, утрату інтересу до життя. 14 квітня 1986 р. вона померла. Її поховали поряд із Ж.-П. Сартром на цвинтарі Монпарнас. У 2006 р. в Парижі на честь письменниці було названо 37-й міст через Сену, що веде до бібліотеки, – Pont Simone de Beauvoir. Таким чином, співвітчизники С. де Бовуар високо поцінували її внесок у розвиток французької культури та громадського життя.

Феномен «інша». У есе «Друга стаття» 1949 р. С. де Бовуар визначила концепцію, яка вплинула на розвиток феміністської культури XX ст. Увага С. де Бовуар зосереджена на жінці – як феномені у розвитку історії. С. де Бовуар виокремлює в існуванні жінки концепт «інша», що значить неповноцінна, другорядна по відношенню до чоловіка. Вона інтерпретує художні образи із літературних творів, в яких виокремлює «Іншу» як комплекс неповноцінності або спроби його подолати. Письменниця звертається до спадщини Гомера, Катона, Сенеки, Марціала, Дж. Боккаччо, Ф. Рабле, Д. Дідро, Дж. Свіфта, Й. Гете, Жорж Санд, О. де Бальзака, Стендаля, Б. Стоу, Г. Лорки, Ф. Моріака, А. Жіда, В. Вульф, А. Алена-Фурньє, П. Ерв'ю, М. Прево, Г. Колетт, А. Мішо, Ледюк, Вартона, Мінсфільда, Ж. Шардона, М. Жуандо, А. Бретона, Д. Паркер, Г. Ібсена, А. Міллера, Д.Г. Лоуренса, М. Метерлінка, Алієля, М. Леблана, І. Койна, щоб проаналізувати художні образи жінок.

На думку С. де Бовуар, шлюб породжено суспільними інтересами, в яких знищується жінка як «фемінний» екзистант. Аналіз С. де Бовуар інституту шлюбу пов'язаний із життєтворчим проектом письменниці – стосунками із Ж.-П. Сартром. У досвіді письменниці, який впливає на інтерпретацію стосунків чоловіка і жінки, простежується своєрідне прочитання біблійної притчі про Адама і Єву та реалізації її варіантів як міфу у світовій культурі. «Міф» зумовлює провідну проблему – місце жінки як екзистанта у розвитку культури і цивілізації. Здобутки С. де Бовуар та актуалізовані у XX ст. інші ґендерні підходи привели до змін у маскулінному й фемінному мисленні. Рідкісні сучасні подружні пари утворюються на засадах поєднання кохання і почуття відповідальності. Вагомим внеском С. де Бовуар у розвиток теорії «фемінності» є відкриття феномену «Іншої», визначення його як психологічного комплексу неповноцінності та спроба вказати шлях до ймовірної подальшої самореалізації жінки як екзистанта, скерованої на відкриття в собі творчого особистісного потенціалу.

«Мандарини» 1954 р. – інтелектуальний роман. У творі письменниця розкриває пристрасті та долю інтелектуалів, поєднуючи публіцистичний і притчевий пласти. Вона фіксує

історичні події після Другої світової війни, які подає через призму світогляду героїв роману, акцентує увагу на реакції інтелектуалів, які вимушені оцінювати сьогодення та передбачати майбутнє. Публіцистичний пласт віддзеркалює соціальну спрямованість «меншин». Але соціальна загостреність твору відкриває лише один шар його проблематики. Інший, глибинний, пов'язаний із намаганням переосмислити вічну історію Адама і Єви, відсилає у вічне. У романі «Мандарини» С. де Бовуар ставить питання «умовності» та «соціалізації». Вона наділяє своїх героїнь «діями», вчинками і рисами у концептах «жіночності», «феміністичності», «фемінності». Її героїні розкриваються через проблему вибору, що впливає на еволюцію художніх образів, яка тяжіє до «фемінності».

Концепти «жіночності», «феміністичності» і «фемінності» зводять художні образи до притчевості, де вічній історії про Адама і Єву передуює давньогрецька міфологія, яка змінює культ Великої Богині.

Літературний екзистенціалізм реалізується у романі шляхом пізнання людського існування таким, яким воно виявляється у свідомості героїв твору. Філософське осмислення сенсу існування розкривається через екзистенційну проблему вибору та художні образи. Своєрідність образу Анрі втілено як екзистенцію митця. Анна відкриває «фемінність», культурною домінантою якої стає кохання, яке письменниця репрезентує в особливості психології жінки та психолога-фахівчині. Любовний трикутник та відчуття «іншості» реалізовано в образі Поль. Конфлікт Поль і Анрі розкриває феномен «іншої», та проблему подолання «іншої» в образі Надін.

Феномен літературного екзистенціалізму розкривається у проблемі вибору, навколо якої зосереджується розгортання конфліктів, мотивів та ідей, виявляється індивідуальна свідомість або буття особистості, яке письменниця втілює в художніх образах (Анна, Робер, Анрі). У «Мандаринах» виникає комунікація письменниці з читачем, що передбачає виокремлення теми, мотиву й лейтмотиву. Таким чином, у романі «Мандарини» темою є життя інтелектуалів, мотивом – ідея екзистенціалізму, лейтмотивом – ідея екзистенціалізму,

що утілена в художніх образах (Анни, Анрі, Робера, Льюїса, Надін, Поль).

Інтермедіальність роману простежується в перетині філософії і літератури, який формує культурний код середини XX ст. Перетин філософії і літератури стає підґрунтям для утворення індивідуального авторського стилю С. де Бовуар, в якому специфічне прочитання давньої притчі має гендерні корені. Роман стає своєрідним інформаційним простором, який є «посланням» для сучасників і нащадків. У літературний текст авторка вводить філософський, феміністичний та психоаналітичний коди, які несуть інформацію про інший світогляд та термінологічну й творчу системи.

Художні образи умовно можна поділити на три категорії: головні – Анрі, Анна, Робер; підголовні – Поль, Надін, Льюїс; другорядні – Скрясін, Сезенак, Ламбер, Жозетта, Венсан та інші. Точки зору художніх образів вводяться авторкою в систему конфліктів героїв: Поль / Анрі, Анна / Робер, Надін / Анрі, Анна / Поль, Анна / Надін, Робер / Анрі, Анна / Анрі, Анна / Льюїс, Анна / Скрясін, Надін / Ламбер, Анрі / Ламбер, Анрі / Жозетта, у яких висловлюються світоглядні позиції та перетинаються різні смисли. Художні образи вміщуються в складну систему оповідальних інстанцій, де виокремлюються провідні, підпровідні та факультативні наративи. Два провідних наративи є фемінними: наратив автора (С. де Бовуар) і наратив героїні (Анни).

У наративі автора розповідь ведеться від третьої особи, у наративі героїні – від першої особи. Роман складається із 12 розділів, які вміщують підрозділи – усього 14. Підрозділи чергуються за типом оповідання: від третьої особи / від першої особи. Починається роман від третьої особи (автор розташовує сюжетні події навколо Анрі), завершується – від першої (Анна підбиває підсумки).

Екзистенція життя розкривається авторкою у відчутті героями провини, що відкриває політичну і соціальну «феміністичність». Публіцистичний пласт зумовлює соціальну детермінованість екзистенціалізму. У романі «Мандарини» письменниця розкриває соціальну несправедливість з позиції сильної людини. Її герої – інтелектуали – та французька нація взагалі – належать до обраних, оскільки на їхню долю випало

недостатньо страждань у порівнянні з «іншими». До «інших» С. де Бовуар відносить «померлих» під час Другої світової війни; людей, що потрапили до трудових таборів СРСР. У позиції другорядного героя Скрясіна письменниця зображує повільну саморефлексуючу реакцію людини щодо втрачених можливостей, які підносяться до рівня гріха упущення та викликають докори сумління. Саме тут природна гедоністична радість життя поєднується із ностальгією за стражданням, які утворюють екзистенціали відчуження та пригніченості особистості. Але проблеми, яких торкається авторка, мають подвійний масштаб: сьогоденний із його стражданням, що пов'язаний із суспільно-політичними конфліктами, та метафізичний, позачасовий, що виводить до глибинних почуттів, незалежних від часу та місця.

Людське життя як екзистенція, на її думку, може протікати для інтелектуала лише з почуттям провини. Відчуття втраченості Анни формує ілюзію ймовірності іншого життя, з одного боку, та усвідомлення, що нічого змінити не можна, з іншого. До цього відкриття героїня приходить, коли дозволяє собі легковажність мати коханця Скрясіна.

С. де Бовуар розкриває в образі Анни «фемінну» свідомість у зіставленні з «маскулінною», і знов виходить до переосмислення вічного «міфу» Адама і Єви. Епізодійні стосунки чоловіка з жінкою підвищують його самооцінку, доводять йому власну значущість та можливість впливати на «іншу». Маскулінна свідомість втілюється письменницею в образі Скрясіна, який тішить власне «его», лягаючи в ліжко із дружиною видатного письменника. Маскулінній свідомості Скрясіна протиставляється фемінне відчуття Анни, яка у сексуальних стосунках не самореалізовується, а намагається підійти до трансцендентності: відчутти емоційну близькість з «іншим» через кохання. Героїні це не вдається через екзистенційне відчуження «маскулінності», яка входить у конфлікт із «фемінністю», та підштовхує Анну до розчарування від емоційної прірви, яка виводить жінку на рівень екзистенційної самотності.

Екзистенція життя розкривається як філософський пошук істини в діалогах Анни та Робера. Тому екзистенція як самореалізація виявляється в здатності індивіда до співчуття

«іншому», яке глобально зображується С. де Бовуар на прикладі ставлення героїв роману до феномену існування трудових таборів у СРСР.

Анрі, попри постійну присутність якоїсь жінки поруч, оточення колег, наявність учителя (Робера) відчуває себе самотнім, бо його не розуміють. Він прагне бути самотнім, він обирає усамітнення, коли намагається відкинути певні стосунки, тому що хоче розвиватись. Оскільки розуміння навколо знайти не можна, Анрі занурюється в себе й відшукує відповіді в собі. Вибір самотності – відмова від спільного проживання із Поль – постає перед Анрі як певний вихід, який здається, на перший погляд, свободою. Але пізніше, знаходячись поряд із «чужими» (Жозетта), він розуміє, що свободи не існує і потрібно шукати компроміс: людину, котра найменше тисне. Такою для нього виявляється Надін. С. де Бовуар моделює родину із самотніх самодостатніх людей, які цінують власний емоційний простір і не заважають жити своїм близьким. Це – Анрі і Надін (чоловік і дружина), їхня дочка-немовля Марія, та Робер і Анна (тесть і теща). Екзистенцією для інтелектуала виявляється вміння не заважати «іншому».

Жити разом з інтелектуалами – людьми, які знаходяться поруч, але при цьому дозволяють залишатися самотнім – є наприкінці роману вибором Анрі. Та щоб прийти до цього вибору, який уможливорює розвиток митця, він пройшов через творчий пошук, що в романі збігається з еволюцією цього персонажа як людини. Коли Анрі мусив спілкуватися з «чужими» людьми, він прагнув мистецької свободи, яку відкрив у собі, зрозумівши, що самотність – це екзистенціальна істина. Усвідомлення цієї істини сформувало в ньому мистецький екзистенціальний сум і нудьгу, з якими він змирився.

Саме коли Анрі відшукував у собі митця, він відмовився від дружби, щоб бути на самоті, зрадив власне минуле, зрадив себе, щоб порятувати «іншого». С. де Бовуар створює алюзію, що шлях митця до себе, на погляд більшості, є аморальним. У мистецькому пошуку Анрі письменниця формує екзистенцію поєднання Добра і Зла, в якому зникає їхня полярність та утворюється непорушна спільність як константа своєрідного

переходу протилежних категорій. Добро переходить у Зло, і навпаки, їх не можна відокремити одне від одного, тому що вони не існують самі, а лише разом. Поєднання Добра і Зла символічно відбивається в образі Жозетти. Вона для Анрі постає як ситуативна муза. Красива й грішна Жозетта немов підсумовує безперспективні стосунки Анрі і Поль, і цим відкриває для нього мистецьку свободу світу; і водночас вона спричиняє його зраду самому собі та зречення власних ідеалів.

Однак, саме обман Анрі виводить його на інший екзистенціальний мистецький рівень. Уважаючи себе вільним, він іде на злочин та зраду, які змінюють його ставлення до себе. Якщо раніше Анрі у власних очах був героєм і митцем, то тепер він клятвопорушник, який відчуває власну провину. Почуття вини його пригнічує, але й змушує повернутися до тих, хто його розуміє і від кого він відмовився. С. де Бовуар показує, що в митця немає внутрішньої моралі, оскільки найважливішим постає відчуття щирості. Анрі завдає болю тим, хто його любить (Поль), зраджує ідеали, Робер так само відмовляється від моралі та виправдовує Анрі, він розуміє свого учня як людину, і цим письменниця підкреслює їхню чуттєву екзистенційну схожість і спільність. Робер розуміє Анрі. Таким чином, авторка зображує перемогу в поразці, адже зрада Анрі відроджує їхню дружбу із Робером та дарує кохання до Надін.

У своїх аморальних учинках Анрі відкриває власну творчість, яка є найціннішою для нього. С. де Бовуар стверджує екзистенціальну природу мистецтва. Аморальність митця підкреслює його людяність. Його невідповідність загальноприйнятим нормам і законам спрямовує до пошуку нових критеріїв, які колись у майбутньому мають сформуватися в суспільстві. Коли в будинку Робера з'являється Сезенак, відповідно до моральних приписів його слід здати поліції, але Анрі керується екзистенціальною мораллю, висловлюючи співчуття звичайній людині та намагаючись їй допомогти. Таким чином, екзистенціальний моральний вибір є аморальним. У ставленні до війни С. де Бовуар намагається передати відносність, підкреслити, що нічого абсолютного не існує, є лише мінливість, і саме вона екзистенційна.

В образі Анрі С. де Бовуар намагається поставити екзистенційні питання: у чому полягає суть митця і людини, де

місце людини, яка людина у світі? Відповіді: істини не існує; екзистенційний шлях до самого себе нескінченний. Коли Анрі намагається усвідомити сакральність людського життя та зрозуміти місце людини, то приходить до висновку: місце людини у світі знаходиться в здатності сприймати речі такими, які вони є – змиритися з тим, що людина маленька й тимчасова. В образі митця С. де Бовуар знищує піднесеність, яка була виплекана попередньою літературною традицією, і відкриває звичайну людину.

У образі Поль втілено механізми патріархальності. Поль – традиційна жінка, відчуває себе вторинною, другорядною, «іншою» щодо чоловіка. Вона розкривається в «жіночому» аспекті. Іронія авторки простежується в тому, що вона поєднує Поль із феміністом Анрі, якому потрібні інші – не патріархальні – стосунки з жінкою.

В образі Поль С. де Бовуар переосмислює традиційний патріархальний канон культурних цінностей. Негативними постають постійна турбота й піклування Поль про Анрі, її всеохопне кохання, яким жінка душить чоловіка. Поль – конформістка, вона відмовилася від власної кар'єри оперної співачки, щоб присвятити себе коханому, незважаючи на те, що Анрі про це не просив і, навпаки, усіляко заохочував її працювати для самореалізації. Анрі і Поль – не одружені, а просто жили разом під час Другої світової війни.

Екзистенція Поль протікає в її свідомості, жінка існує у власних мріях: бути найкрасивішою в обіймах найвидатнішого. Мрії жінки як екзистенція перебувають у конфлікті з обставинами роману. Анрі не лише не тримає Поль в обіймах, а навіть жити разом з нею не хоче. Екзистенція Поль відбивається у відчутті «я – ніхто», яку героїня вважає власним унікальним привілеєм. Провідними рисами героїні письменниця робить красу, що зникає, та нудьгу й сум за втраченим коханням і красою. Сенси існування Поль убачає в тому, щоб утримати чоловіка, і цьому вона присвячує своє життя. Інколи вона отримує тимчасові перемоги, які авторка зображує як гвалтування жінкою чоловіка, якому вихованість і вишукані манери не дозволяють відмовляти «слабкому».

«Іншість» Поль демонструється на екзистенціальному рівні. Найважливішим для героїні є життя в коханні, ось чому

як екзистант вона утворює навколо себе атмосферу кохання. Поль самотня за своєю суттю, вона знаходить задоволення у відлюдництві, прагне бути жертвою (самопожертва є її провідною рисою), із чого витікають мазохістські схильності героїні, вона байдуже ставиться до успіху, однак, у її житті важливе місце посідає естетика краси, що має виявлятися насамперед у її зовнішності. Краса для Поль є екзистенційною необхідністю.

Утім, незважаючи на самопожертву, чоловік стає іграшкою для Поль, яка сприймає Анрі як річ, що належить лише їй. Вона привласнила собі Анрі й не хоче від нього відмовлятися. В її свідомості переплутані мистецтво та життя, власне життя вона перетворює на мистецтво. Вона актриса свого життя й грає різні ролі, які обирає за власним бажанням. Гра Поль не щира, вона – ханжа. Якщо Анна погоджується на стосунки із Льюїсом, то Поль не бажає спілкуватися із «чужими».

Надін авторка налідає «чоловічими» поведінкою та мисленням. «Чоловічий» характер письменниці розкриває в психологічному портреті: спить із ким доведеться. «Виховувати» Надін потрібно було прикладом. Провідною рисою характеру цієї жінки авторка робить незадоволення, що підживлюється відчуттям несправедливості та прагненням її подолати. Надін порушує моральні норми. Знаючи, що Анрі живе разом із Поль, а її батьки спілкуються з цією парою і Надін приймає гостинність Поль, все це не заважає їй стати коханкою Анрі та відправитися з ним мандрувати Португалією. Екзистенційні суперечності простежуються в ставленні Надін до свого батька Робера: вона пишалася батьком, але хотіла б, щоб її оточення не знало про цю спорідненість. Відомість і шляхетність батьків накладає відповідальність на дітей, які вимушені співвідноситися з певними вимогами, що позбавляє індивіда свободи й вибору, оскільки вони знаходяться в атмосфері передбачуваності. Талант батька і високий професійний рівень матері якоюсь мірою сприяє утворенню комплексу неповноцінності в героїні, адже в її свідомості вона применшує власні досягнення та перебільшує потенціал людей, які її оточують.

Надін бере участь у помсті колишнім колабораціоністам. Для героїні це пригода, яка зовні виглядає як пограбування.

Якщо в образах Анрі, Робера та Анни письменницею підкреслюється їхня щирість, то в образі Надін вона зображує нонконформістську відвертість. Надін свідомо відмовляється від «жіночності», символом якої постає екзистенція краси, тому що надто невпевнена в собі. Свідоме подолання «іншості» є суттю героїні, яку письменниця передає в психологічному портреті. Ключем до розуміння виявляється відчуття в характері Надін, яке є екзистенційним. Спілкування Ламбера і Надін авторка зображує як важку працю для обох. Численні сварки завершуються ляпасом, який отримує Надін від Ламбера. Її страждання відкриває розчарування в душі, що постає фіналом цих стосунків.

В особистісному становленні Надін велика роль відводиться стосункам мати / дочка. Взаємини Анни і Надін є певним взірцем для наслідування, у якому мати йде не шляхом заборон, а намагається зрозуміти прагнення дочки та допомагає їй відшукати власне місце у світі. Конфлікт Анна / Надін вибудовується на нонконформізмі дочки. Мати прагне любити Надін, надає їй особистісну свободу й право вибору, ось чому вона намагається поводитися м'яко, але відчуває провину за те, що не в змозі виконати всі бажання дочки. Підсвідомо жінка відчуває комплекс провини тому, що, на її думку, не достатньо любить свою дочку. На зло батькам Надін обирає за фахом хімію, іспит з якої не може скласти, тому й залишається без університетської освіти. Анна відчуває провину тому, що її дочка, на материнський погляд, нещаслива.

На тлі конфлікту мати / дочка розгортається психологічний підконфлікт у свідомості Анни. Як інтелектуалка вона цінує відчуття власної свободи та свободи інших. Свобода для неї є екзистенційною. Тож Надін завжди має право вибору. Але вибір засмучує підліткову свідомість, яка потребує суворого контролю. С. де Бовуар зображує безглуздість і жорстокість Надін, яка потребує материнського захисту й самопожертви. Анна поводить себе як хитра й мудра жінка: пізнавши дочку вона будує систему м'якої маніпуляції. Спираючись на її нонконформізм, вона відволікає увагу дочки та не рекомендує діяти так, як, на думку матері, слід робити обов'язково. Наприклад, Анні подобається як Ламбер ставиться до Надін, а дівчина байдужа до нього. Тоді вона «забороняє»

дочці їздити на мотоциклі, тому що це небезпечно для життя. Відповідно, Надін починає будувати стосунки із Ламбером, який їздить на мотоциклі, до чого її м'яко «підштовхнула» мати.

Анна сприймає Надін у двох вимірах: як власну дочку і як пересічну особистість. Вона не хоче приносити себе в жертву дочці та чоловіку, вважаючи себе живою й гідною щастя, коли погоджується на стосунки із Льюїсом. Коли Надін зустрічається із Ламбером, мати поводить себе дуже делікатно: з одного боку, вона завжди поруч і готова підтримати дочку, з іншого, вона відсторонена та дає свободу «дії» та вибору. Батька Ламбера скинули з потяга, тому що він працював на німців під час війни. Надін свариться з Ламбером, коли той оплакує батька, бо ж на її думку, 1) чоловіки – не плачуть; 2) такий батько не гідний сліз. Анна з позиції людяності поділяє точку зору Ламбера й намагається перевести конфлікт закоханих у виховальний процес, щоб відродити в дочці почуття милосердя, співчуття та зосередитись на теперішньому, залишивши минуле історії. Але Надін зовні опирається і не дозволяє матері критикувати себе.

Анна намагається навчити Надін розрізняти відтінки й нюанси, коли пояснює відмінність між агресивною відвертістю та щирістю. Мати доводить дочці, що щирі стосунки з чоловіком передбачають не грубу розповідь про інших коханців, яка може завдати лише біль та зіпсувати взаємини (як це практикується в сучасній псевдощирості в американських масових мелодрамах), а знаходження спільних духовних і світоглядних точок перетину.

Коли Надін хоче вийти заміж за Анрі, Анна намагається передати дочці власний секрет гармонійних стосунків: дати мужчині свободу, не тримати його, і тоді він завжди буде поруч: «Не спонукай Анрі одружуватись на тобі, якщо не будеш упевнена, що він дійсно цього хоче: я маю на увазі, що він хоче цього егоїстично, для себе самого, а не лише через дитину або через тебе. Інакше це буде втрачений шлюб». Переходячи у статус заміжньої пані Надін трохи змінюється. Конфлікт мати / дочка переходить на інший рівень. Якщо раніше це було абсолютне нонконформістське протиставлення Надін, то тепер – це двохстороннє роздратування.

Окрім конфліктів мати / дочка та Надін / Ланзман, С. де Бовуар розкриває героїню у стосунках з Анрі, які виявляються конструктивними, гармонійними, еволюційними. Взаємини Надін / Анрі письменниця занурює не в кохання або пристрасть, а в інтелектуальне спілкування, що не заперечує і навіть передбачає сексуальні стосунки, які переходять у дружбу, де утворюється гармонійна родинна любов і злагода.

Оскільки Надін намагається подолати в собі «іншість», письменниця зображує її «чоловічу» сексуальну поведінку. Героїня поводить себе за традиційною чоловічою схемою спокуси: запрошує Анрі у стриптиз-клуб, напоює його і, коли його свідомість відключається від ужитого алкоголю, жінка затягує п'яного чоловіка в ліжко. Ліжко для Надін – це спосіб краще пізнати іншого. У цій ситуації Надін для Анрі – перша спроба розірвати стосунки з Поль. Анрі відчуває розчарування в Надін, тому що вона здається йому «звичайною» жінкою, яка носить халат, капці та, на додачу, ще й в'яже. В'язання Надін С. де Бовуар вводить як атрибут загальноприйнятого усталеного повсякдення заміжньої жінки, де спиці є своєрідним аксесуаром-символом «іншої», яку відмовляється прийняти Анрі. На перший погляд, він не бачить різниці між Поль і Надін. Але спиці постають алюзією, яка пов'язує незначну інтрижку на початку роману з серйозним шлюбом у фіналі.

На початку твору Надін є зайвою для Анрі, у житті митця не знаходиться місця для жінки. Вона не приваблює, не цікавить Анрі і він залишається до неї байдужим. Їхні стосунки відроджуються наприкінці роману. Письменниця робить Надін «першою» в житті Анрі. Надін немов «розкриває» творчу еволюцію Анрі. Вона – перша жінка-спроба кинути Поль. Під час мистецького пошуку поряд з Анрі було багато інших жінок, але коли він знайшов себе як митець, Надін стає «першою» та єдиною в його житті. Вона вагітніє від нього, і це була хитрість «іншої», щоб привернути до себе увагу. Секрет успіху Надін полягає в тому, що вона завжди жила у свободі, до якої її привчили батьки, таким чином, вона залишала вільним Анрі, ні про що не просила, не тиснула. Він як митець, що прагнув свободи, відчував себе вільним разом із вільною жінкою. Анрі та Надін одружуються і створюють родину інтелектуалів, у якій комфортно себе відчують.

Знаходячись у шлюбі Надін поводить себе не як «інша» поряд із сильним мужчиною, а як людина, що має право на власну точку зору. Письменниця переосмислює позицію жінки в родині та вказує на ймовірні перспективи розвитку. Анрі якоюсь мірою ставиться до Надін як учитель, що сприяє її еволюції. Ставши матір'ю, доглядаючи за своєю дитиною, Надін залишалася внутрішньо вільною.

Сенсом життя людини С. де Бовуар вважає екзистенцію кохання. Інтелектуали Анна, Робер і Анрі відчують екзистенцію любові, яка формує людяність на рівні існування й вважають єдиним можливим шляхом – допомогти людині, яка просить допомоги, незважаючи на її колишні злочини проти людства. В образах Анрі та Надін письменниця підкреслює наявність існування внутрішньої свободи як екзистенції.

У художніх образах роману «Мандарини» С. де Бовуар втілює домінантні ідеї повоєнної доби, ключові проблеми, які хвилювали інтелектуалів. Публіцистичний пласт виявляється у тому, що письменниця створює начебто загальний портрет інтелектуальної еліти 50-х рр. XX ст. із її надіями, хвилюваннями, протиріччями, зусиллями і поразками. Притчевий пласт реалізується засобами сповідальної манери С. де Бовуар, де осмислюється співіснування «фемінного» і «маскулиного», яке розкривається у створенні специфічних жіночих образів. Зображуючи відчуття героїв С. де Бовуар намагається підійти до «ери розриву», яка сприяє пізніше утворенню постмодерністської чуттєвості, що відіб'ється у літературі інших митців – письменників-постмодерністів к. 60-х рр.

«Дуже солодка смерть» (1964). Страх смерті є одним із провідних аспектів у літературному екзистенціалізмі середини XX ст. С. де Бовуар у творі «Дуже солодка смерть» намагається осмислити ставлення людини до феномену смерті, який формує страх у відчуттях особистості та дослідити витoki цього процесу. Темою твору є зображення смерті героїні, мотиви реалізуються через ідею – страх людини перед смертю. Страх смерті, на думку письменниці, не є проблемою, яку слід ставити або розв'язувати в мистецтві. Вона зображує екзистенцію емоцій і відчуттів людини, що боїться смерті, цей страх не можна подолати, його можна лише відчувати та існувати з ним.

Цей твір біографічного характеру. Біографема, як історичний епізод життя реального автора, відкриває імена реальних людей: С. де Бовуар, Сартр, Бост, сестра письменниці й її мати. Через біографему передається потайливість та скандальність характеру С. де Бовуар.

Гірка іронія читається в назві твору, яка є своєрідним метафоричним епітетом: «солодка смерть», де переносність смакового значення «солодкість» сприймається як несподіванка для трагізму людської долі. Письменниця паратекстуально обіграє назву наприкінці повісті, що ще більше підсилює іронічність: «запевняю Вас, це була дуже солодка смерть».

Час повісті охоплює 30 днів – хвороба матері в лікарні, ретроспективно вводиться осмислення дочкою подій життя матері. Твір складається із 8 розділів: другий розділ – спогади дочки, п'ятий розділ – її висновки. Виокремлюється провідний наратив дочки – розповідь від першої особи, у якому передається суб'єктивний аналіз емоцій інших героїв. Образ матері і образ дочки вводяться письменницею в психологічний внутрішній конфлікт.

Художнім образом матері С. де Бовуар впроваджує ідею спотворення гуманізму у сучасних соціальних інститутах, коли імітація «Добра» є втіленням «Зла», що стає загальноприйнятою нормою спільноти. С. де Бовуар переосмислює у повісті моральні загальноприйняті канони та вказує перспективу подальшого розвитку етичних орієнтирів. Проблема вибору ставиться не перед матір'ю, а перед її близькими, та фокусується навколо вічних екзистенційних категорій: життя та смерть. Образом матері С. де Бовуар доводить ідею, що екзистенційний страх смерті, який відчуває людина упродовж життя, значно «страшніший» ніж смерть.

У повісті зазначається, що матері було 54 роки, коли помер батько. Цей вік стає межею, з якої починається нове життя жінки. Соціальна самореалізація відсилає до публіцистичного пласту. Чоловік не залишив спадку, але дочка – Сімона – могла утримувати матір. Проте, відчуваючи екзистенцію «дії», мати виявляє себе у «феміністському» концепті: складає іспити, проходить стажування й отримує свідоцтво, яке відкриває шлях до активної життєвої позиції жінки у спільноті. Мати

влаштовується асистентом бібліотекаря у відділені Червоного хреста.

Робота абсолютно змінює життя жінки, яке стало здійсненням мрії. Важливістю роботи письменниці в образі матері розкриває суть «феміністського» концепту, соціальну зорієнтованість жінки. Окрім «феміністського», письменниця розвиває цей художній образ у «жіночому» концепті. Зображуючи духовність матері, С. де Бовуар указує і на її тілесність. Через тілесність матері С. де Бовуар впроваджує екзистенціалістську ідею страху людини перед смертю. Наратор (дочка) сприймає матір як всюдисущу константу, яка є в мисленні індивіда, і в цьому простежується духовна спорідненість дитини й матері як екзистенційна сутність, у чому виявляється архетип Великої Богині. Усвідомлення дочкою, що мати може померти, проходить через зміни тіла матері: вона відмовляється їсти. Відмова від їжі є знаком для дочки, що вона колись залишиться «сама». Тілесність образу матері відкриває екзистенціалістську ідею самотності людини у світі.

Феномен літературного екзистенціалізму реалізується письменницею у повісті ділемою на рівні ідей: віддаляти смерть та подовжувати страх перед смертю / чи змиритися зі смертю і, ймовірно, перестати її боятись?! Ударом для близьких виявляється невиліковна хвороба матері – рак. Саме тут герої постають перед вибором: як чинити далі? Що обрати: пасивне очікування й спостереження чи активні дії? Цей вибір письменниця робить екзистенціальним, адже моделюється субстанціональний конфлікт: між мудрістю і технічними здобутками цивілізації; між людяністю і високим професіоналізмом, який суперечить законам добра; між людиною та суспільством; між хворим і здоровим, який хоче допомогти; між допомогою та аморальністю.

Публіцистичної загостреності твору надає соціальна зорієнтованість письменниці, яка зображує медичну систему. Лікар згідно з «протоколом» пропонує рідним зробити операцію, а медсестра навпаки радить нічого не робити. С. де Бовуар зображує, як слідування «авторитетам» і виконання загальноприйнятих настанов завдає шкоди людині. Відповідно до загальноприйнятих норм, рідні перевозять матір

зі звичайної лікарні «Г.» до найкращої клініки Парижа. Цим кроком письменниця передає бажання родичів відповідати загальноприйнятому суспільному ідеалу: вони гарно піклуються про свою матір та не шкодують на неї коштів. У пропозиції «шановного» лікаря зробити операцію простежується бюрократизм медичної системи: робити, що потрібно. А порада «звичайної» медсестри – відмовитися від операції – є відбиттям загальнолюдських гуманних цінностей. Звичайно, родичі прислухаються до «шановного» лікаря та зневажають медсестру – роблять екзистенціальний вибір: операцію. Цим кроком рідні занурюють матір в атмосферу абсолютного болю, страждання, фізичних мук, що стає екзистенцією покарання та емоційного очищення свідомості хворої жінки.

Як фахівець лікар бездоганно зробив операцію, але стан хворої – якість життя після операції – його не цікавили. Життя матері після операції фіксується у «жіночому» концепті. Тілесність у повісті є метафорою екзистенційних страждань людини на землі. Мати не померла, але те, які фізичні муки вона відчувала, не входило до лікарської компетенції. Письменниця у публіцистичному пласті передає недосконалість медичної системи, що на рівні ідей констатує абсурд світу. Емоційна кастрованість лікаря свідчить про його соціальну досконалість, з одного боку, та відсутність звичайної людської гуманності, з іншого. С. де Бовуар у повісті переосмислює загальноприйняті цінності спільноти. Саме це підводить дочку до усвідомлення обману всієї медичної соціальної системи. Людина боїться смерті, і лікар, намагаючись віддалити її, рятує життя, але воно не є можливим. Таким чином, письменниця підходить до відкриття істини: людина не може впливати на смерть, намагання продовжувати життя – абсурдне. Екзистенція буття простежується в тому, що життя та смерть не залежать од волі людини, оскільки вона є приреченою.

Цією повістю С. де Бовуар переосмислює загальноприйняті постулати сучасності: за життя варто боротися будь-якою ціною. Головний критерій – не нашкодити – забутий та не враховується, стверджує С. де Бовуар на ідейному рівні. Вона аналізує у повісті психологію людини, та

підходить до переосмислення гуманістичних цінностей. Рідні хворого рятують його для себе, забуваючи при цьому про нього. Авторка намагається пояснити, що найголовніше для помираючого – усунення болю, увага й присутність рідних, а не хірургічне втручання в тіло «сімдесятирічної» людини, після чого ще більше посилиться біль.

Художнім образом матері письменниці впроваджує ідею, що екзистенційний страх перед смертю є домінантою мислення людини другої половини XX ст. У повість письменниці не вводить імена лікарів для того, щоб узагальнити ситуацію, бо говорить про розповсюдженість та безликість системи, якій не можливо протистояти. Хірургічна операція є своєрідною рекламою життя. Позицію, яку займають лікарі, це холодний професіоналізм. Авторка доходить висновків про марність медичної допомоги та втечу лікаря від відповідальності. Мати гнила заживо, констатувала дочка, а лікар стверджував, що все в межах норми.

С. де Бовуар акцентує увагу на посередності матері, що сповідує філософію жертви, яка є загальноприйнятою суспільною нормою для жінки середини 50-х рр. Лікарня для матері – це шанс самореалізуватися, стати унікальною завдяки фатальності її хвороби. Тому лікарняна палата є сценою для неї, її хвороба – виставою, а життя жінки – акторською роллю. Мати в ролі хворої любить лікарню та намагається відповідати очікуванням «глядачів».

Конфлікт дочка / матери ґрунтується на загальноприйнятному світосприйнятті матері та нонконформізмі дочки, особистісному і творчому, що сформував певний філософський світогляд, який виокремлював молоду жінку. Відчуження, яке лягає в основу конфлікту, має генетичну спадкоємність, оскільки Сімона констатує, що її протиставлення із матір'ю продовжило непорозуміння її матері з її бабцею. Проте вона зауважує, що в родині існує лише жіночий конфлікт матери / дочка, а стосунки онучки і бабусі є гармонійними. Таким чином, відзначається різне ставлення «жінки» до дітей і онуків: дітей виховують високими вимогами, а до онуків ставляться поблажливо.

Екзистенція смерті відкриває примирення між рідними людьми. Але відчуження не зникає зовсім, оскільки брехня між

здоровим і хворим унеможлиблює щирість стосунків. Смерть стає примиренням дочки та матері, оскільки відбувається реабілітація та оживлення образу матері в свідомості дочки. На поетикальному рівні «Дуже солодкої смерті» С. де Бовуар створює напружену емоційну атмосферу, де передаються симптоми тривоги, відчуття тривоги, інтуїтивне осмислення екзистенції смерті. Хвороба виявляється нормою, у якій мусить перебувати людина під час існування. Страх смерті передається письменницею в образах матері і дочки. На екзистенційному рівні переосмислюється віра в Бога: упродовж життя вона допомагає людині подолати страх перед смертю, а безпосередньо в очікуванні смерті віра в Бога зникає, оскільки вона здається зайвою, коли індивід усвідомлює власне фізичне зникнення.

Свідомий вибір, який тисне на героїв відповідальністю за результат, у повісті зосереджується навколо потреби операції, що породжує етичні проблеми. Проблема вибору зображується письменницею як відсутність свободи в людини, яка абсолютно розчинилася в соціальних нормах. Герої повісті емоційно придушують у собі власні відчуття, не звертають увагу на свою інтуїцію і дають можливість розуму перемогти. Перемога розуму над інтуїцією інтерпретується С. де Бовуар як найбільша помилка сучасних людей. Роблячи вибір на користь операції, рідні знущаються над хворим і собою, прирікаючи себе на страждання.

Хвороба матері є своєрідною метафорою, якою доводиться, що життя людини є мукою. Оголене тіло матері, якого перестає соромитись і героїня, і її рідні, стає своєрідним знаком хвороби. Фізичні муки красномовно стверджують, що людське життя позбавлено сенсу. Муки породжують страх перед болем, який стає екзистенційним стражданням. Відповідальність дітей, які зробили неправильний вибір, доводить жорстокість загальноприйнятої суспільної моралі.

Фізичні страждання породжували страх перед майбутнім. С. де Бовуар намагається зобразити природу суперечливої людської душі, коли зіштовхується страх перед смертю і екзистенційний сум із бажанням хворої жити. Гуманно виправданою постає брехня між хворим і здоровим, яка відкриває інші співчуттєві засади існування, де нещирість

постає єдиною його можливістю. Страх перед смертю протиставляє людину речовому світу та породжує бажання і прагнення жити.

Екзистенція, як буття в існуванні, відкривається матір'ю лише перед смертю, коли вона через хворобу приходить до духовного піднесення, що передбачає страх самотності. Провина дочки, яка зробила неправильний вибір і тепер вимушена спостерігати за стражданнями матері, відкриває унікальність буття кожного в смерті. «Звичайна» мати стала для неї «унікальною», лише коли підійшла до смерті. Моральні страждання дочки полегшуються тоді, коли вона усвідомлює, що зробила все можливе: «У порівнянні з іншими смертями її смерть справді була солодкою».

Тіло матері зображується в повісті як річ, а її труп стає екзистенційним предметом, таким чином, речовий світ є спогадом та існує лише у свідомості індивіда. Зображуючи фізіологічні процеси смерті, С. де Бовуар намагалася повернути увагу читача до цінності життя, суперечливість якого полягає в тому, що воно обов'язково завершується смертю. Іронія долі простежується в тому, що замовлені на похорони квіти, як доказ шанування померлої живими, були забуті в автобусі рідними, які так піклувалися про хвору.

«Чарівні картинки» (1966). У романі «Чарівні картинки» С. де Бовуар аналізує досвід інтелектуалки в художніх чоловічих і жіночих образах. Головну героїню – Лоранс – письменниця створює як екзистанта, де провідними стають світогляд і світовідчуття жінки, на тлі яких існує певна форма соціалізації, що виступає додатковою, вторинною на противагу особистісній «фемінній» та індивідуальній, яка є значущою домінантою.

Назва роману «Чарівні картинки» є метафорою, за якою приховується авторська іронія. Життя героїні постає умовною соціалізованою «картинкою», яку зовні видно всім і тому здається головною, тоді як сама Лоранс відсторонена від загальноприйнятого уявлення про неї і спостерігає за собою, як і інші. Насправді вона зосереджена на власному внутрішньому світі, який існує паралельно зі суспільно облаштованим довкіллям. С. де Бовуар іронізує над соціальною системою, яку

більшість вважає важливою, та стверджує, що найголовніше – це сама особистість та її емоції.

Роман складається із чотирьох розділів, що не мають власних назв. Як і в романі «Мандарини», «Чарівні картинки» мають два провідних наративи: авторський наратив – опис подій ведеться від третьої особи, та наратив героїні Лоранс – мова від першої особи. Окрім провідних наративів, є другорядні наративи, що виявляються в діалогах роману від імені героїв Жізель Дюфрен, Жан-Шарля, Жільбера, Домініки, Луїзи, Жанни Теск'є, Юбера, Марти та інших. 1 розділ будується на авторському наративі, 2 розділ – на наративі Лоранс, у 3 розділі гармонійно перетинаються наративи автора та героїні, завершальний 4 розділ утворюється з наративу Лоранс.

В образі «картинки» полягає суть реклами, яка є ілюзією щирості. Пейзажами на «картинках» письменниця інтерпретує зміну дійсності людини 60-х рр., яка постає перед особистістю як текст. На відміну від Лоранс, її дочка Катрін сприймає «картинку» як об'єктивність. Коли вони побачили рекламу, на якій було зображено страждаючу дитину зі слоганом «Дві треті світу голодують», Лоранс це сприйняла як соціальну недосконалість, яку поступово слід подолати, а Катрін побачила в цьому реального однолітка, який хоче їсти, що дуже налякало й вразило дитину. У «картинках» авторка створює символ штучного життя, а коли «картинки» зникають, у свідомості героїні розкривається справжнє існування людини. Таким чином, «картинки» є умовною брехнею, у якій доводиться жити сучасній соціально спрямованій людині.

Іпостась кохання є всеохоплюючою для Лоранс. Жінка, як і Афродіта, відчуває кохання не до конкретної особи, а взагалі: воно всезагальне екзистенційне джерело, один із векторів людського буття. Тож кохання в душі Лоранс спрямовано на багато об'єктів. Чоловік і коханець існують разом у душі Лоранс, кожному з них жінка відводить певне місце в її житті, вони слугують для емоційного розкриття характеру, для самопізнання головної героїні. Архетип Афродіти виявляється в тому, що Лоранс сама обирає коханця для насолоди, як і Велика Богиня. Авторка не будує конфлікт на зіткненні онтологічних ролей коханця / чоловіка, їхні функції розчиняються в психологічних інстанціях Лоранс. І

саме у внутрішній свідомості героїні відбувається екзистенціалістський конфлікт: як можна примирити відтінки власних відчуттів з іншими персонажами та подіями, щоб зберегти свою унікальність.

С. де Бовуар підходить у «Чарівних картинках» до однієї з екзистенціалістських проблем: існування кохання в шлюбі. Ця проблема була порушена ще С. К'єркегором. У книзі «Алюзія кохання» вона простежує право людини на кохання в житті через творчість Сен-Сімона, Фур'є, Жорж Санд і наголошує, що саме романтики поставили проблему поєднання шлюбу з індивідуальними почуттями, яким письменниця протиставляє О. де Бальзака, що тлумачив шлюб як закон або контракт.

Авторка цитує С. К'єркегора, думки якого поділяє, та на якого спирається: «Примирення шлюбу й кохання – це така складна річ, яка потребує... Божественного втручання... Кохання й любовний поштовх з'являються абсолютно стихійно, шлюб же – це обміркований крок... найстихійніша у світі річ має водночас статися в результаті абсолютно вільно прийнятого рішення». С. К'єркегор будує свої висновки на релігійній етиці кохання. С. де Бовуар підкреслює, що данський філософ інтерпретував ситуацію наявності кохання в шлюбі як диво: «Уміти зберегти радість кохання тоді, коли життя звалюється міцним тягарем серйозних проблем на закоханих!». Вона підсумовує, що «... рішення люблячого чоловіка про шлюб є актом віри в Бога, до якого звернулися за гарантією суголосності між почуттями й обов'язком».

Роман «Чарівні картинки» має складну систему художніх образів. Образ головної героїні Лоранс, в якому розкривається архетип Афродіти, посідає в ньому центральне місце. Навколо нього розміщуються інші герої, які, з одного боку, мають індивідуальні характери та здаються на перший погляд автономними, але, з іншого, вони слугують розкриттю індивідуальності Лоранс, архетипу Великої Богині, яка є втіленням екзистенціалістської ідеї авторки. Отже, Жан-Шарль (чоловік Лоранс), Люсьєн (коханець Лоранс), Домініка (мати Лоранс), батько Лоранс, Катрін (дочка Лоранс), сестра Лоранс, Жільбер (коханець матері Лоранс) є своєрідними променями «Сонця» Лоранс. Екзистенціалістські риси простежуються у

світосприйнятті головної героїні через її спілкування з іншими героями роману.

Емоційне протиставлення в романі «Чарівні картинки» іпостасей мати – дочка письменниці втілює в жіночих образах Домінік, Лоранс, Катрін. Вони утворюють конфліктні пари: Лоранс – Домінік, Лоранс – Катрін. Особливість конфлікту мати / дочка полягає в тому, що ці образи наділяються авторкою спільними генетичними та емоційними рисами – вони схожі. Таким чином, конфлікт витікає із їхньої психологічної схожості, у чому розкриваються архетипи Деметри і Персефони. Розбіжності С. де Бовуар вводить у деталях психологічного сприйняття кожної жінки, які зовні не помітні оточуючим, але для них виявляються провідними.

Домінік і Лоранс – емансиповані жінки (вони працюють, і можуть себе утримувати без чоловіка), Катрін теж отримує освіту, щоб у майбутньому стати соціально активною, у чому виявляється «феміністський» концепт, який тяжіє до архетипу Афін. Поряд із Лоранс і Домінік знаходяться чоловіки, які опікуються ними, що розкриває «жіночий» концепт. У Лоранс – чоловік і коханець, у Домінік – коханець і колишній чоловік. Вони ведуть світське життя, але, попри велику кількість людей, що їх оточують, залишаються самотніми.

Суть конфлікту мати / дочка полягає в тому, що героїні намагаються подолати власну самотність, наблизитись одна до одної, але в них це не виходить, адже самотність виявляється екзистенційною. Розмовляючи, жінки не чують одна одну, тому що прислухаються лише до себе. Таким чином, вийти за межі власного «его» не можливо. Суть субстанціонального конфлікту С. де Бовуар розкриває в тому, що Лоранс реалізується у «фемінному» концепті Афродіти, а Домінік не здатна відкрити у собі «фемінність», та повертається до «жіночого» мислення Гери.

С. де Бовуар утворює конфлікт не як сутичку суперечностей, а як спробу персонажа висловитися, привернути до себе увагу, та прохання до «інших» прийняти його сутність. «Інші» намагаються почути індивіда, але оскільки він надто далекий від ідеалу, йому висуваються претензії щодо невідповідності. Нещирість постає глибинною рисою непорозуміння між Лоранс і Домінік. Але конфлікт мати

/ дочка протікає лише у свідомості Лоранс, тому що вона не вимовляє вголос свої претензії матері, а лише їх відчуває, переживає, та заганяє ще більше в підсвідомість. Вона вважає найціннішим у житті власні емоції й відчуття, тому сама людина як екзистант викликає її інтерес. У мисленні Домінік авторка подає антифеміністські погляди феміністки. Домінік зробила кар'єру, розлучилася із чоловіком, але при цьому відчуває себе вторинною, другорядною, «іншою» в системі цінностей чоловічої цивілізації, у якій вимушена жити: «Жінка без чоловіка соціальний нуль<...> Жінка, навіть із ім'ям, без чоловіка – напівневдаха, свого роду уламок катастрофи».

Натомість Лоранс зуміла подолати комплекс жіночої «іншості»: вона відчуває себе людиною завдяки власним екзистенційним емоціям і настроям, її цінність і унікальність виявляється в тому, що вона просто живе, а не тому, що вона зробила кар'єру і щось змогла довести собі та іншим. Їй не потрібно розлучатися з чоловіком, щоб посісти певне місце в суспільстві, вона прагне щирих стосунків, які є найціннішими в житті людини. Домінік не здатна осмислити канони поглядів дочки, зрозуміти і прийняти їх, тому що вона внутрішньо занурена в соціальні норми й забобони, хоча зовні намагалася їх подолати. С. де Бовуар підкреслює відсутність культурних джерел в поглядах Домінік: жінка, що бачила Америку та Бермуди, а поза увагою залишила Грецію та Італію. Таким чином, Лоранс – глибинна, а Домінік – поверхова, і це екзистенційне світосприйняття лягає в основу конфлікту мати / дочка, який відбувається у свідомості Лоранс.

Конфлікт мати / дочка простежується в парі Лоранс / Катрін. Лоранс лякає, що між нею та її дочкою може утворитися таке ж відчуження, як із Домінік. У стосунках із Катрін вона намагається дивитися на речі очима не дорослої жінки, а дитини, якій притаманна щирість. Лоранс намагається вберегти Катрін від розчарування й порожнечі, через які пройшла сама. У стосунках із Катрін Лоранс, зі свого боку, намагається подолати конфлікт мати / дочка, знищивши підстави для його виникнення.

Крізь призму світогляду Лоранс виявляється публіцистичний погляд письменниці. Культурні тенденції диференціюються: як фонові. Емоційне світовідчуття в романі

виявляється екзистенційним пафосом, який передбачає відокремленість особистості від будь-яких речей, навіть, якщо вони подобаються, людина залишається вільною, оскільки в її душі не існує матеріальної залежності. Лоранс тимчасово може до чогось наблизитися, але екзистенційна емоційність немов вивисує її над інтелектуальним і речовим світом, оскільки чуттєвість буття відкриває інші рівні існування.

Лоранс суголосо матеріальна розкіш, яка виявляється в красі витончених гармонійних пропорцій архітектури. Події роману відбуваються в 60-ті рр. XX ст., які визначаються як доба ракет та автоматики. Цей період увійшов в історію як продовження розвитку демократичних тенденцій на тлі науково-технічних досягнень. Демократична спрямованість ідей виявилася зовні в появі джінсів у гардеробі заможних людей, їхньому відпочинку на островах поряд із аборигенами, побудові будинків зі зручностями на околиці Парижа для небагатих. На противагу суспільству, що грає в демократію, Лоранс несе в собі французькі пасеїстські традиції, коли обирає відпочинок в Італії та Греції, інтерпретує Бермуди як «le petit trou cher» («діра-люкс»), а синтетичні будинки Бразилії з полівалентними елементами (дах переходить у мур та спускається в патіо) порівнює із несмаком, який спостерігається в архітектурі новітніх французьких районів, що відповідають мистецьким тенденціям авангардного урбанізму.

Непрямі розмови ведуться навколо Холодної війни, де наголос ставиться на економіку, а не політику. Революцією XX ст. персонажі С. де Бовуар означають економічні зміни, в яких виробництво стало важливішим за власність. Саме через це, на думку Жана-Шарля, війни не буде, тому що дистанція між капіталізмом та соціалізмом зійде нанівець. Величезні витрати на атомне озброєння потрібні, щоб устигати за історичним розвитком, але атомна зброя ніколи не буде використана. Авторка підкреслює важливість історичного розвитку, що протиставляється постмодерністським засадам, які заперечують розвиток історії, оскільки світ став перед загрозою атомної бомби. Письменниця немов передбачила майбутнє, коли розмірковувала на сторінках роману про сучасні події та стверджувала ще в 1966 році, що атомної війни не буде.

У 60-ті рр. вагоме місце в моді посідають демократичні надбання Коко Шанель, які не поділяють Домінік і Лоранс: «Тільки не від Шанель: витрачаєш мільйони, а виглядаєш, неначе одягаєшся на блошиному ринку». Уводячи психологічну інтерпретацію моди, письменниця підкреслює інтелектуальну елітарність своєї героїні. Витончене екзистенційне сприйняття Лоранс дозволяє провести межу в її мисленні між ціною та цінністю матеріальних речей.

«Зламана жінка» (1968). У творі С. де Бовуар «Зламана жінка» 1968 р. на поетикально-емоційному рівні виявляється певний сумнів щодо загальнолюдської та соціальної захищеності законної дружини в родині, її інтересів, авторитету. С. де Бовуар розкриває героїню у «жіночому» та «фемінному» концептах, коли у притчевому пласті зображує сучасну Єву, яка поглинається у «вічні» обставини: байдужість чоловіка. В образі Моніки виявляються архетипи Гери, Деметри, та прагнення наблизитись до Афродіти. Письменниця намагається простежити, як героїня Моніка упродовж життя, відмовляючись від власного «его», коли обирає традиційну пасивну позицію заміжньої жінки, утрачає чоловічий інтерес до себе, а потім і власне (соціально-традиційне) місце поряд із ним.

Авторка демонструє крах ідеалів Моніки, через який ставить провідну екзистенціалістську проблему: розчиняючись у служінні іншим, постійно відмовляючись від власного «его» героїня втратила сама себе. Гера завжди приречена на поразку. Добре знайомий світ знищено, не залишилось ніяких точок опори, поняття добра і зла змішалися. Самотність – це екзистенціалістський абсолют, який оточення не здатне змінити.

«Зламана жінка» є складним жанровим утворенням, в якому концептуально поєднуються жанри повісті, щоденника, трагедії та елементів фарсу. Через художні образи Моніки та її чоловіка Моріса і суперниці Ноелі письменниця розкриває екзистенціалістські засади в мотивах свободи, тривоги, суму, смутку, пригніченості, трагізму буття; проблемах вибору, визначення сенсу життя, прагнення до пізнання, заглиблення у свідомість, зіткнення із порожнечою. С. де Бовуар у повісті «Зламана жінка» створює інтенсивну чуттєву атмосферу, в якій

художні образи репрезентовані як психологічна система. Психологічність системи виявляється у розкритті свідомого і несвідомого головної героїні Моніки, через чий світогляд авторка зображує інших персонажів. Оскільки твір на зовнішньому структурному рівні має форму щоденника Моніки, образи Ноелі, Колетти, Люсьєни, Маргарити, Моріса вводяться в текст як оповідальні інстанції головної героїні. Твір написаний від першої особи (емоції Моніки), на мовному рівні він абсолютно суб'єктивний і всі інші персонажі позбавлені автономії, тому що ними ніби «керує» героїня, коли вирішує як, коли і про кого писати. Таким чином, текст має дуже складну приховану форму, оскільки на зовнішньому смислоутворюючому рівні С. де Бовуар зображує сенс обставин навпаки.

Головна героїня Моніка дуже страждає, тому що чоловік Моріс зраджує їй зі своєю коханкою Ноелі, а їхні дочки Колетта і Люсьєна підтримують матір. Дівчина Маргарита створюється С. де Бовуар для виконання функції паралелі. Публіцистичний погляд письменниці виявляється у зображенні соціальної несправедливості, коли Маргарита, із соціально злиденної родини, страждає через недосконалість соціальної системи. Спільним для Моніки і Маргарити є страждання. Однак, у стражданні Моніки виявляється переосмислення притчи (страждання покинутої Єви), а у стражданні Маргарити – публіцистичне загострення – злидні сучасності. Завдяки Маргариті головна героїня має людину, якій можна допомогти та опікуватися, тому що інші персонажі в цьому вже не мають потреби.

Образ Моніки С. де Бовуар наділяє чуттєвістю, яка обов'язково має переходити на інший об'єкт, у чому розкривається «фемінний» концепт. Так, Моніка прагне близькості з чоловіком, хоче існувати разом з «іншим». Під поняття «інший» для героїні письменниця підводить образи Моріса, дочок Колетти та Люсьєни, бідолашної Маргарити. Характер Моніки розкривається через її співчуття до «інших», повсякчасну допомогу, оскільки сенс життя героїня вбачає в екзистенційній обов'язковій необхідності для «інших». Екзистенційна самотність стає ймовірною можливістю самопізнання та самоаналізу, що тяжіє до архетипу Великої

Богині, яких раніше була позбавлена героїня. Але «его» Моніки потребує спілкування з «іншим», тому що людські стосунки у свідомості героїні є начебто віддзеркаленням її цінності.

Художній образ Ноелі (коханки чоловіка Моніки – Моріса) письменниця передає у внутрішньому монологі Моніки, який, крізь призму свідомості героїні, складається із її роздумів та діалогів інших персонажів. Таким чином, позиції коханки взагалі не надається автономного існування в художньому просторі твору, Ноелі розкривається через суб'єктивне ставлення до неї зрадженої дружини та чоловіка, який зраджує, а також дітей та подруг жінки, що перебуває у відчаї від зради чоловіка. Коханка з'являється у творі, коли про неї говорять «інші».

Ноелі створюється С. де Бовуар як художній образ людини, який репрезентується в іпостасях дружини, матері, бізнес-леді, коханки. Моріс сприймає Ноелі як доказ своєї значущості. Ноелі протиставляється Моніці у сфері соціальної самореалізації, оскільки коханка – емансипована жінка, що працює, а дружина – домогосподарка. Поступово ставлення Моніки до Ноелі змінюється, і в характері суперниці окреслюються позитивні риси, які шкодять становищу дружини. Ноелі наділяється С. де Бовуар здатністю отримувати задоволення Афродіти від усього, шиком, силою, умінням подобатися чоловікам, гарним вихованням, відповідно, у свідомості Моніки коханці згодом надається позиція конкурентки.

У тактиці Моріса письменниця наводить зміну загальноприйнятих орієнтирів, які виявляються психологічним парадоксом: чоловік відмовляється від подружніх стосунків з дружиною, оскільки зберігає вірність коханці. На початку твору взаємини Ноелі та Моріса зображуються як унікальна закоханість, упродовж твору виявляється полігамність чоловіка, який усе життя зраджував дружині. С. де Бовуар намагається знайти причини такого вибору, який пояснюється «едіповим» комплексом чоловіка. Моріс наділяється негативним спогадом-проблемою, дитячою психологічною травмою: другий шлюб його матері. Оскільки мати обрала «іншого» чоловіка, Моріс виявився начебто гіршим, ось чому він завжди незадоволений собою, що призводить до

невпевненості в собі. Невпевненість у собі, у свою чергу, впливає в повсякчасне «полювання», що, у випадку зі статусом одруженого, постає як зрада, коли можна доводити собі власну значущість.

Морісу не подобається соціальна категорія домогосподарки, яку обрала його дружина, він соромиться її фігури. У творі простежується перехід в образі Моріса від «рідної» людини через зміни в стосунках до «незнайомого», який займає позицію «чужинця». Письменниця навіть окреслює мотив трагічності в розкритті характеру Моріса, який любить Ноелі та страждає через те, що обставини немов розривають його між двома жінками. Але він робить вибір на користь самотності, коли йде від дружини та починає жити сам. Отже, усі три персонажі-верхівки з любовного трикутника залишаються в коханні, але кожний – самотній. Ноелі самотня за власним бажанням, Моріс обирає самотність під впливом Ноелі, Моніка вимушена стати самотньою через вибір «інших».

Екзистенція виявляється художнім образом смутку, тривоги, пригніченості в метафоричній онтологізації «зламаності» буття: Переляканість героїні підводить її до відкриття субстанції долі, у якій простежується зіткнення з порожнечою. Орієнтуючись на інтуїцію, герої займають активну життєву позицію, коли намагаються вибудовувати обставини згідно зі своїми уподобаннями. Моніка намагається повернути чоловіка, Ноелі прагне абсолютної влади над коханцем, Моріс обирає незалежність від обох жінок. Письменниця аналізує незрозумілі для героїв явища через отримання ними досвіду в художньому просторі твору. Інтуїтивний акцент заглиблення у свідомість Моніки відкриває внутрішній конфлікт між екзистенцією та трансцендентністю, що підводить героїню до «фемінності».

Сенс життя Моніки-дружини полягав у хатніх клопотах («жіночий» концепт), які виявилися зайвими в статусі вільної жінки. Тож героїня сумує тому, що, втративши побутовий сенс життя, болісно шукає чуттєву екзистенційність – «фемінність», яка ніколи не залежить від зовнішніх обставин життя людини. У самотності вона через страждання відкриває себе. Моніка звертає увагу на самотніх людей і починає розуміти, що навіть коли вони знаходяться поряд із кимось, то однаково завжди

залишаються самотніми, і в цьому простежується їхня унікальність. Вони пізнали істину екзистенції: людина завжди самотня, через це вона страждає й сумує, проте продовжує жити із цим знанням в мудрості, із чого формується «фемінний» концепт.

Суперечливість Моріса простежується в тому, що він бреше і говорить правду водночас. До брехні Моніка ставиться нормально, а правда її вбиває. Чоловік поводить себе як людина, що не кохає: намагається втекти, не залишатися поруч, не розмовляти, не проводити час разом. Моріс закоханий у Ноелі, і поводить себе, прислухаючись до сексуального бажання. Моріс-батько, який кривдить матір, уводиться С. де Бовуар у конфлікт зі старшою дочкою, яка, так само, як і її мати, є дружиною. Конфлікт батько / дочка потрібен для того, щоб зобразити, як Люсьєна чіпляється за патріархальність «іншої», тому що вона інтуїтивно передбачає, що колись, так само, як і її мати, може потрапити в подібну ситуацію.

«Трансатлантичне кохання...» (1947-1964). Твір «Листи до Нельсона Олгрена. Трансатлантичне кохання» виокремлюється з творчого доробку С. де Бовуар передусім тим, що є своєрідним симбіозом біографії та творчості, у якому відбувається перехід на межі дійсності та мистецтва. «Трансатлантичне кохання» вміщує понад триста листів авторки до американського письменника Нельсона Олгрена з 1947-го по 1964-й р.р., що вперше були надруковані вже після її смерті у Франції 1997 р. видавництвом «Галлімар». Образ автора відображається в особистості С. де Бовуар, яка самореалізується в епістолярії в певній світоглядній екзистенційній позиції закоханої жінки та утворює концепцію світу і людини. Слід не ототожнювати героїню, яка є «образом автора» у творі, із реальною авторкою С. де Бовуар. Отже, героїня Сімона є «художнім образом», а не фактичним автором-творцем. Можна припустити, що саме через це обурювався Н. Олгрен, оскільки зрозумів, що образ Сімони в листах відрізняється від реальної людини.

На відміну від епістолярних романів XVIII–XIX ст., де система художніх образів складається з адресата й адресанта, у творі С. де Бовуар «Трансатлантичне кохання» номінально представлено лише художній образ адресанта, а художній образ

адресата формується крізь призму світогляду адресанта у творчому акті уяви автора й читача. У романі «Трансатлантичне кохання» через перехід із побуту в мистецтво відбуваються структурно-сміслові трансформації: адресант С. де Бовуар переходить у художній образ Сімони, адресат Н. Олґрен крізь призму свідомості головної героїні стає художнім образом Нельсона, інші історичні постаті – відносяться до категорії пересічних героїв. Поеднується система образів усеохоплюючим відчуттям буття, що як екзистенція кохання постає художнім образом почуття.

Виокремлює роман «Трансатлантичне кохання» із контексту літератури про любов переосмислення загальноприйнятих канонів європейського любовного дискурсу, у якому поняття вірності було провідним. У творі стосунки закоханих чоловіка і жінки розвиваються на тлі їхніх любовних зв'язків з іншими, які тягнуться з минулого та розвиваються в теперішньому часовому просторі. Таким чином, у виборі полігамності XX ст. відбувається спроба подолання психологічного комплексу ревнощів. Центральною постає фігура любовного трикутника: Сімона – Олґрен – Сартр, але верхівки трикутника не є остаточними, оскільки з них виходять чисельні вектори почуттів до інших персонажів: колишня дружина і жінки Олґрена, нескінченна кількість жінок Сартра, чоловіки Сімони. Екзистенціальність відбивається у творі на рівні художнього образу почуття: психологічні емоції, кохання, страждання, проникливість, нудьга, провина, скорбота головної героїні.

Стосунки героїв розкриваються через інтелектуальну конкуренцію чоловіка й жінки в коханні. Герої є представниками різних культур, різних світоглядів, різних світів. С. де Бовуар підкреслює цю відмінність метафорою (Н. Олґрена називає крокодилом). У «Трансатлантичному коханні» екзистенція кохання передається через любов Сімони до двох чоловіків водночас, що відсилає до архетипу Афродіти. Кохання до Н. Олґрена інтерпретується як пристрасть і романтичні відчуття, а ставлення до Ж.-П. Сартра визначається як духовна спорідненість душ.

Художній образ Сімони в біографічному співвіднесенні з авторським «я», що передбачає форма листа, розкривається

через кохання та наближається до категорії ліричного героя, який «біографічним ліризмом» формує «ліричний суб'єкт». Місце біографічної постаті С. де Бовуар підміняється ліричною біографією та поетичним утіленням «его» письменниці, яке абсолютно не збігається з реальною авторкою (зокрема означення персонажів як чоловіка та дружини, хоч насправді навіть схематичної імітації шлюбу не було).

Інтерпретувати Сімону як ліричну героїню в «Трансатлантичному коханні» доречно, оскільки у висловленні ідеї неусвідомлюваної формації з'явилася певна легенда щодо їхнього роману з Н. Олгреном. Сімона, як лірична героїня, відрізняється від об'єктивованих та неперсоніфікованих (носіїв іншої свідомості) персонажів твору, але водночас є непрямим біографічним відображенням авторської позиції. Отже, глибоко особистісне «я» авторки відокремлює від себе іпостась «іншого», яка репрезентується в ліричній героїні. Таким чином, художній образ у читацькій уяві виявляє потаємні думки письменниці, її поетизовану суть, що відповідає естетичному ідеалу авторки та формує категорію ліричної героїні.

Отже, жанровий концепт «Трансатлантичного кохання» розкривається через перехід реальних подій у мистецтво на перетині епічного та ліричного родів, де в романній системі художніх образів провідною постає категорія ліричного героя. Сімона стає езистенційною суттю С. де Бовуар, яка відповідає естетичному ідеалу реальної письменниці, що дозволяє окреслити поетичну біографію, у яку повірить читач (Н. Олгрен, а з часом – «інші»). Листи охоплюють період з 23 лютого 1947 р. по 28 жовтня 1964 р., що дозволяє з'ясувати тривалість стосунків – 17 років. Авторка, створюючи ліричну героїню, орієнтується не на абстрактного читача, а на конкретну особистість Н. Олгрена, якого цікавить не мистецька цінність художнього тексту, а індивідуальність і почуття жінки, яка пише. Це дозволяє зробити текст щирим, прекрасним, здатним розчулити та зачепити свідомість, що є метою мистецтва: зачепити душу читача. У творі перетинається відбиття дійсності як суть літератури, та сама дійсність як емоційна чуттєва реальність закоханої жінки. На замовлення читача С. де Бовуар зробила епістолярій літературним фактом.

Сенсом життя ліричної героїні виявляється її робота, яка є найціннішою. Навіть у коханні, через чутливі сльози, Сімона пам'ятає про своє покликання та не може відмовитися від важкої наполегливої інтелектуальної праці митця.

У стосунках із коханим (подорожах до США) письменниця знаходить натхнення для подальшої роботи. «<...> удень робота, увечері друзі – зазвичай у кафе<...> – дуже налагоджене життя». Слід звернути увагу на те, як лірична героїня інтерпретує події, завдяки яким їй удалося присвятити цілком своє життя мистецтву: «<...> я народилася в міщанській католицькій родині, виховували мене дуже суворо, забороняли читати масу книг – я прочитала їх лише в студентські роки, коли припинила вірити в Бога. Але однаково я залишалася цілковито «моральною» дівчиною. У сімнадцять років я закохалася в красеня кузена, розумного, галантного, мого однолітка, він здавався мені ідеалом чоловіка. Він був дуже прив'язаний до мене, відкрив мені сучасну літературу й допоміг психологічно звільнитися від родинних забобонів, але він мене «поважав», як може людина із міщанськими поглядами «поважати» кузину, а в дружини взяв заможну й потворну дурепу, яка зберігала цноту до весілля. Потім став пиячити і змарнував життя собі та своїм рідним. Загалом, банальне, дитяче, ідеалістичне кохання. Його весілля було для мене ударом, але не надто сильним, оскільки тоді в мене з'явилися нові друзі, студенти, як і я, і серед них Сартр».

Поняття «міщанське» в наведеній цитаті використовується письменницею як алегорія: прошарок міщан визначається як соціальна категорія, тоді як пращури С. де Бовуар були аристократами, у чому переконує її прізвище. Ключовою до розуміння виявляється характеристика суперниці «заможня» – авторка була без посагу, ось чому кузен із нею не одружився. Таким чином, драма молодії дівчини стала підґрунтям всесвітнього успіху С. де Бовуар, оскільки замість патріархального життя звичайної дружини письменниця зробила вагомий внесок у розвиток літератури XX ст.

Письменниця робить акцент на важливості для неї «колегіальних» стосунків із Ж.-П. Сартром: «Нас із Сартром дуже швидко потягнуло одне до одного, мені було двадцять два, йому двадцять п'ять, і я з захопленням віддала йому своє життя

і саму себе. Він був першим чоловіком, із яким я лягла у ліжку, – до цього я навіть ні з ким не цілувалася. Із тих пір у нас спільне життя, і, як я тобі вже казала, я його дуже люблю, але швидше як брата. У сексуальному сенсі в нас не було повної гармонії, в основному, через нього: його не надто цікавить секс. Він людина палка, темпераментна – але тільки не в ліжку. Я інтуїтивно зрозуміла це дуже швидко, незважаючи на свою недосвідченість, і поступово ми вирішили зайвим – щоб не сказати непристойним – спати одне з одним. Ми припинили це робити років через вісім або десять, визнав свою повну невдачу в цій галузі».

Сімона відчуває провину щодо взаємин із Н. Олгреном, тому що не може йому багато запропонувати. Вона не здатна принести в жертву власне життя, кинути все та жити поруч. Сама Сімона живе в поганих умовах. До 1948 р. С. де Бовуар знімала номер у готелі «Луїзіана», який мав обшарпаний, незручний та некрасивий вигляд. Героїня не здатна сконцентруватися на побуті та утворити затишок навколо себе, саме тому вона потребує закоханого чоловіка поруч, який міг би про неї подбати. Життєвий шлях письменниці свідчить про те, що вона завжди чинила всупереч загальноприйнятій моралі, але звертання до адресата «Мій любий чоловіче» доводить, що вона намагається хоча б у власній уяві наблизитись до загальних соціальних цінностей, окреслених шлюбом, який передбачає почуття відповідальності.

Сімона розкривається як толерантна людина, яка вміє прилаштовуватися до інших, не вимоглива в побуті – для харчування їй досить кохання, води, хліба й картоплі. Героїня вважає себе щирою та вимагає натомість щирості від коханого. Кохання для неї постає як жива істота, про яку слід дбати. Проте щирість є рисою героїні, яка не належить авторці. Якщо порівняти одні й ті самі події, що зображені в «Трансатлантичному коханні» та «Силі обставин», то виявляються розбіжності в інтерпретації. У «Трансатлантичному коханні» героїня освідчується в бажанні побачитися, тому що сумує, і лише кохання є підставою, щоб перетнути океан, тоді як у «Силі обставин» ця поїздка оцінюється авторкою як ділова: їй потрібно було зустрітися із видавцем та отримати гроші. Таким чином, кохання Сімони –

це своєрідна гра уяви дорослої жінки, яка може й хотіла б доторкнутися до шлюбу, але лише екзистенційно, заперечуючи офіційні правила.

Найціннішим для Сімони виявляється творчий процес, який вона умовно називає роботою. До свого письменництва лірична героїня ставить дуже серйозно. У власній творчості, героїня знаходить щастя і радість, що збігається з відчуттями С. де Бовуар. Розповідаючи Н. Олгрену про стосунки із Ланзманном, Сімона відшукує в новому коханні материнську іпостась.

Однак, попри творчі стосунки С. де Бовуар із Ж.-П. Сартром, героїня розкривається у відчутті одночасного кохання до двох чоловіків та весь час перебуває в емоційному стані любовного трикутника, що створює підсвідому конкуренцію його учасників. До Н. Олгрена Сімона відчуває сексуальний потяг, який визначається в тексті як кохання, а до Ж.-П. Сартра духовну близькість, що є значно вагомішим для ліричної героїні, оскільки вона постійно намагається пояснити це коханому, але, здається, адресат її не повною мірою розуміє. Сімона і Н. Олгрен у творі є носіями різних культур та різних світів.

«Трансатлантичне кохання» насичене емоційними враженнями С. де Бовуар від митців, з якими їй доводилося спілкуватися. До них належать В. Ледюк («Жадаюча» 1948 р.), Г. Галлімар, К. Діор, Б. В'ян, А. Кьостлер, А. Камю, А. Жід. У «Трансатлантичному коханні» історичні постаті стають елементами тексту, які визначають широкий контекст, де простежуються індивідуально-особистісні, мистецькі, іноді документальні риси доби. Історичні постаті як елементи належать висловлюванню оповідальної інстанції ліричної героїні Сімони. Отже, хоч якоюсь мірою і відбувається певна документальність відтворення, але провідною постає емоційна суб'єктивність інтерпретації, у якій розкривається лірична героїня, а не письменниця. Таким чином, утворюється певна естетична система, у якій ураховується непередбачене, іронічне, а іноді гумористичне сприйняття загальновідомих серйозних речей, які переосмислюються ліричною героїнею з позиції начебто звичайного людського погляду.

В інтерпретації героїнею окреслюються зв'язки з традицією, новітніми тенденціями художньої та позахудожньої дійсності. У «Трансатлантичному коханні» слід відзначити широкий контекст, оскільки в ньому перетинаються світогляд письменниці, феномен літературного екзистенціалізму та культурні тенденції часу.

С. де Бовуар здійснила особливий внесок в історико-літературний процес. Еволюція художніх образів демонструє різноманітність і варіативність точок зору героїв, які передбачають несподівані та нестандартні рішення інтелектуалів, у чому простежується публіцистичний погляд, з одного боку, та єдність і спільність світогляду персонажів, які у прагненні до екзистенції виходять до вічних і незмінних істин на шляху до самих себе, що тяжіє до притчевості, з іншого. У варіантах втілюється єдність. Це відкриває вічність притчі. Різнопланові ситуації є загальною притчею про людське існування. Особливістю типу творення С. де Бовуар є гендерність, яка розкривається у «фемінному», «феміністському» і «жіночому» концептах жіночих образів.

Еволюція художніх образів вміщує рівень ідей, та відбувається через проблему вибору, що розгортає субстанціональні конфлікти. Провідна ідея – це подолання відчуттів «Іншої» як комплексу неповноцінності. Цей шлях сприяє духовному становленню героїнь, які відкривають у собі екзистанта.

Але її художні здобутки – в індивідуальних відкриттях багатоманітності емоцій людини, самореалізації особистості та пошуку індивідом власного місця в сучасному світі, висловлені у художній творчості, – ще і сьогодні потребують уваги дослідників.

Французька спільнота оцінила внесок С. де Бовуар у розвиток філософії, суспільну позицію письменниці, її спроби змінити стан жінки у суспільстві. У свідомості сучасників С. де Бовуар прагнула утворити «міф» щодо їхніх стосунків із Ж.-П. Сартром як взаємин інтелектуалів. У цьому «міфі» письменниця відводила собі місце, яке мало стати стереотипом жіночого архетипу майбутньої меритократії – суспільного інституту, що змінить демократію та утвориться на ґрунті досконалої соціальної системи, де винагорода та службова

посада залежатимуть від здібностей людини, а не від приналежності до певного суспільного прошарку чи статі. Це була роль самотійної, працюючої, мудрої, мислячої жінки, яка допомагає чоловікам.

Запитання і завдання

Простежте творчу еволюцію С. де Бовуар.

Риси яких напрямів віддзеркалились в її творчості?

Як розкрився феномен літературного екзистенціалізму?

Охарактеризуйте вплив С. де Бовуар на становлення феміністичної концепції в спільноті та літературі?

Визначте виокремлення у жіночих образах концептів «фемінний», «феміністичний», «жіночий».

Визначте ідеї, проблематику, конфлікти у творах С. де Бовуар.

Охарактеризуйте жіночі та чоловічі художні образи з точок зору: кохання, нонконформізму, патріархальної ментальності.

Література

Агеєва В. Філософія жіночого існування. *де Бовуар С. Друга статъ*; [пер. з франц. Воробйова Н., Воробйов П., Собко Я.] : в 2 т. Київ : Основи, 1994. Т. 1. С. 5–21.

Великовский С.И. Зачем смерть? *Бовуар С. де Очень лёгкая смерть*. Москва : Прогресс, 1968. С. 100–111.

Криворучко С.К. Літературна творчість Сімони де Бовуар: еволюція художніх образів : монографія. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго. 2012. 428 с.

Полторацкая Н.И. Большое приключение благовоспитанной девицы: Книги воспоминаний Симоны де Бовуар. Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1992. 248 с.

Полторацкая Н.И. Симона де Бовуар и её роман «Мандарины». *Бовуар С. де Мандарины*. Москва : Ладомир; Наука, 2005. С. 561–600.

Рожкова А.А. Любовь в жизни и творчестве Симоны де Бовуар и её отражение в переписке 1930–1954 годов: дис.... кандидата филол. н. : 10. 01. 03. Магнитогорск, 2010. 173 с.

Семюель Беккет
Висоцька Н. О. (Київ)



Ірландсько-французький двомовний письменник **Семюел Беккет** (Beckett, Samuel, 1906-1989) вважається справжнім поетом театру абсурду, найглибшим та найзагадковішим з плеяди його драматургів. Хоча після смерті Беккета минуло вже кілька десятиліть, хор критичних оцінок його доробку залишається не менш різноголосим, ніж за життя автора. Втім, більшість сходиться на тому, що літературу XX століття вже годі уявити без «геніального бурмотіння» цього, за виразом Р. Олдінгтона, «чудово безумного ірландця». Таку точку зору підтверджує й присудження Беккету у 1969 році Нобелівської премії у галузі літератури за «корпус творів, які за допомогою нових прозаїчних та драматургічних форм перетворили ницість сучасної людини на її велич».

Перед тим, як звернутися до внеску Беккета до літератури минулого століття, згадаймо, що таке «театр абсурду». З початку 1950-х рр. на підмостках маленьких французьких театрів стали з'являтися вистави, які збентежували, а нерідко й обурювали як публіку, так і критиків. В цьому не було нічого дивного: покладені в їхнє підґрунтя п'єси Е. Йонеско, С. Беккета, Ж. Жене, А. Адамова, здавалося, кидали зухвалий виклик не лише віковим театральним умовностям, а й вимогам здорового глузду. Замість звичного руху сюжету від зав'язки до розв'язки на сцені подеколи взагалі нічого не відбувалося; якщо ж події все-таки розвивалися, то вражали своєю безглуздістю та недоладністю. Замість психологічно достовірних образів персонажами виступали то клоуни, то маріонетки, а то й взагалі людиноподібні обрубки, поведінка та слова котрих були немотивовані. Замість змістовного діалогу з їхніх вуст лунали позбавлені логіки нісенітниці чи взагалі нечленороздільні звуки. При цьому дія нерідко розігрувалася у «реалістичних» декораціях, що дедалі посилювало незвичність нової драматургії. За всіма відомими критеріями це були не

просто погані п'єси – це були взагалі не п'єси. Недарма Йонеско застосовував до них жанрове визначення «антип'єси».

Первинне глядацьке неприйняття та критичні кпини цілком зрозумілі; складніше пояснити подальший тривалий успіх «антидрами», яка тріумфальною ходою пройшла у 1950-1960 рр. сценами всіх континентів. Навряд чи його можна віднести виключно за рахунок сенсаційної скандальності. П'єси Йонеско «Голомоза співачка» (1950) та «Носороги» (1959), «Чекаючи на Годо» С. Беккета (1953), «Служниці» Ж. Жене (1947) стали класикою сучасного театру. Мабуть, авторам «дивних» п'єс поталанило сказати щось глибинно-важливе для людей другої половини XX ст., причому таке, що опиралося висловленню у рамках усталеної системи драматургічних конвенцій, яка майже не зазнала перегляду з часів античності. Виникла потреба в інших театральних засобах, виробленням яких і зайнялися драматурги середини століття. Хоча вони ніколи не об'єднувалися у групи чи течії, в їхніх картинах світу було багато спільного – алогізм та ірраціональність подій, сполучення буфонади з трагізмом, деградація й розпад мови. Ця внутрішня спорідненість надала першому дослідникові нової драматургії 1950–1960-х рр. М. Ессліну підстави об'єднати її під загальним терміном «театр абсурду», котрий міцно увійшов до історії культури XX ст. До неї застосовують й інші визначення – «театр парадоксу», авангард, антитеатр. Крім вже названих драматургів, до цього напрямку відносять, принаймні, частково, театральну творчість Ф. Аррабаля (іспанця за походженням, який багато років мешкав у Франції), італійця Дино Буццаті, англійців Н. Симпсона та Г. Пінтера, американців Е. Олбі, Дж. Ричардсона та А. Копіта, поляка С. Мрожека, чеха В. Гавела. Як бачимо, абсурдизм – це феномен, що виходить за межі будь-якої національної культури.

Яке ж **відчуття світу** й себе у цьому світі викликало до життя парадоксальні антидрами абсурдистів, змусило їх вдатися до таких незвичайних форм? Як свідчать п'єси, це сприйняття світобудови як позбавленої цілі та сенсу, реальності як ірреальності, а людини – як самотньої істоти, закинутої у ворожий світ, неприступний для її розуміння, на коротку мить між народженням і смертю.

Людам завжди було притаманне прагнення до пошуків об'єднавчого принципу, здатного логічно пояснити багатоманітність світу. Цю роль могла виконувати релігія (що й відбувалося упродовж століть), пізніше її замінила віра у соціальний та/або науковий прогрес, у моральні принципи. Проте для Європи, що пережила Другу світову війну, очевидною постала неспроможність будь-яких систем пояснити сенс життя або надати його розрізненим випадковостям.

Настрої, спричинені крахом спроб раціонального тлумачення реальності, виразила значною мірою філософія екзистенціалізму. Вихідне положення щодо абсурдності людського існування зближує драматургів нової хвилі з концепціями її речників – М. Гайдеггера, Ж.-П. Сартра, А. Камю. Саме поняття «абсурду» не просто в його побутовому значенні, як чогось безглузлого й недолугого, а у філософському сенсі найповніше розкрив якраз Альбер Камю (Albert Camus) в есеї «Міф про Сизифа» («Le mythe de Sisyphe», 1942). Виходячи з постулату про безпорадність як релігійної, так і наукової свідомості у справі пояснення та виправдання світу, мислитель доходить наступного висновку: «Світ, що підлягає поясненню, бодай найдурнішому – цей світ нам знайомий. Але якщо Всесвіт раптом позбавляється як ілюзій, так і пізнання, людина стає в ньому сторонньою. Людина вигнана навіки, бо позбавлена і пам'яті про втрачену батьківщину, і надії на землю обітовану. Власне кажучи, відчуття абсурдності і є цей розлад між людиною та її життям, актором і декораціями». Абсурдний не світ як такий, а нездоланий розрив між його непізнанністю, закритістю для людини, та її вродженим упертим бажанням відшукати в ньому сенс.

Саме таким – незбагненим і позбавленим сенсу – постає перед нами світ абсурдних п'єс; людина втрачає в ньому свою неповторність, автоматизується, а мова, дорогоцінне знаряддя пізнання та спілкування, вироджується у набір нісенітних звуків, бар'єр на шляху взаєморозуміння між людьми. Менше з тим, навряд чи праві критики, що звинувачували театр абсурду у тотальному нігілізмі та песимізмі. Його теоретики й практики бачили в цій сліпучій ясності, чіткому усвідомленні людиною свого становища у світі, хоча б яким трагічним воно було, залог

її внутрішнього звільнення. Прийняття безвиході, відсутність надії звільнює людину від безплідних ілюзій і тим самим надає їй сили. Сизиф, що застиг на вершині гори, щасливий, бо по-справжньому вільний.

М. Есслін говорить про подвійну спрямованість театру абсурду – соціально-критичний його бік яскравіше виражений в Йонеско та Жене, які сатирично викривають змертвілу беззмістовність несвідомих життів (у цьому зв'язку критика схвально відзначала анти-буржуазний пафос абсурдизму), тоді як метафізичний аспект, найбільш талановито представлений творчістю Беккета, привертає увагу до глибинної абсурдності людського існування взагалі. Як зазначає Йонеско, «Семюель Беккет страждає не через соціальні або політичні умови, а через екзистенційний, онтологічний стан людини. Сприятливі соціальні умови лише трохи пом'якшують, а несприятливі ненабагато підсиляють ту серйозну недугу, що супроводжує людське буття у цьому світі. Жодній з відомих мені революцій не поталанило знищити і не поталанить розв'язати проблему людського існування і людської сутності».

Тепер стає зрозумілішою **поетика абсурду**, яка спочатку ошелешує. Адже всі попередні художні форми тією чи тією мірою виходили з постулату про розумно влаштований Всесвіт, що підкоряється певним законам; тому й мистецтво мало слідувати усталеним правилам. Втрата віри у такий Всесвіт потягла за собою відмову від раціонально організованої драматичної структури, перегляд підходів до зображення людини в її зв'язках зі світом, що набули рис абсурдності. Таким чином, поетика набула зовсім інших характеристик:

– З п'єс абсурдистів йде ядро традиційної драми – драматичний конфлікт, і це цілком закономірно, бо такий конфлікт, тобто зіткнення між індивідуальними волями або силами, що знаходяться поза людиною, можливий у світі, де існує ієрархія цінностей – релігійних, політичних, моральних. Коли віра в їхнє існування розмивається, конфлікт, що має на увазі розв'язання у фіналі п'єси, стає неможливим.

– Замість лінійної дії, яка послідовно розвивається, бачимо розгортання поетичного образу або комплексу образів з переплетенням тем і мотивів, що зближує п'єси з ліричними віршами та музичними творами. Нерідко ці образи здаються

оніричними (сновидчими), відтак, реальність абсурдистських драм постає як проекція назовні снів та кошмарів, які мучать автора. Навіть така статична п'єса, як «Чекаючи на Годо», де не відбувається взагалі нічого (і одна з головних думок котрої полягає в тому, що нічого й не може статися), здатна викликати і утримати увагу глядачів завдяки складності й неоднозначності образу, що розгортається в ній.

– Один з найважливіших аспектів театру абсурду – переосмислення ролі мови внаслідок втрати довіри до неї як засобу пізнання світу та комунікації. Позаяк мова, мовлення посідають центральне місце у західній культурі, недивно, що атака на їхні змертвілі форми стала одним з ключових моментів в естетиці театру абсурду.

– Невід'ємною рисою абсурдизму є його специфічний комізм, чорний гумор, де сміх сусідить із жахом. Завдяки комічній складовій глядач може відсторонитися від кошмару, що захлюстує кін, і не ідентифікувати себе з гротесковими персонажами.

Безпосередніми попередниками абсурдистів вважають експериментаторів помежів'я XIX – XX ст. та 1920-1930-х рр.: А. Стриндберга з його прагненням вивести на сцену сні і нав'язливі ідеї; німецьких експресіоністів; теоретиків та практиків сюрреалізму й дадаїзму. Низка критиків називає першою драмою абсурду п'єсу А. Жаррі «Король Юбю» (1896), гротесковий шарж для лялькового театру, що кпив з глобальних претензії знахабнілого буржуа. Значний вплив на ідеї та художню мову антитеатру справила діяльність драматурга й теоретика драми А. Арто (1896-1948), який висунув концепцію «театру жорстокості» як єдино здатного відкрити аудиторії жах людського існування.

Театр абсурду виник у Парижі. Прикметно, однак, що його творцями були «вигнанці», аутсайтери. Йонеско – наполовину румун, Беккет – ірландець, Адамов походить з родини обрусілих вірмен; всі вони знайшли у Франції другу батьківщину. Жене, хоча й не експатріант, був відщепенцем у соціальному плані – покинута дитина, далі неодноразово ув'язнений злочинець. У цьому вбачається певна закономірність: саме «чужинець» у географічному або соціальному сенсі, який опинився в незнаному оточенні, де

розмовляють незрозумілою «мовою», найрельєфніше втілював у собі архетипову ситуацію людини XX ст., і тому міг найпереконливіше висловити її засобами мистецтва.

Світова слава Беккета ґрунтується насамперед на першій з його поставлених драм – «Чекаючи на Годо» («En attendant Godot», 1950, пост.1953). До цього Беккет, що ділив своє життя між Ірландією, Францією та Англією, писав поезію, оповідання, навіть романи, але вони не мали успіху. Безсумнівний вплив на його становлення як письменника справила творчість Дж. Джойса, секретарем котрого Беккет працював певний час. Як зізнається автор, його звернення до драматургії було спричинено бажанням звільнитися від «страшенної депресії», до якої його впровадила проза. З 1937 р. Беккет остаточно облаштовується у Парижі; в роки Другої світової війни бере участь у русі Опору, але потім настійливо відстоює свою непричетність до політики. Концепція світу як ірраціонального хаосу, що її сповідує Беккет, знаходить найадекватніший вираз у жанрі трагіфарсу, хоча з-під його пера вже після початку драматургічної діяльності виходила й проза (трилогія романів «Моллой» («Molloy»), 1951, «Мелоун вмирає» («Malone meurt»), 1951, «Безіменний», («L'innommable»), 1953). Філософію письменника можна схарактеризувати як трагічний стоїцизм перед лицем абсурду, як пафос виживання людини, від народження приреченої на страждання й загибель.

Дія у п'єсі «Чекаючи на Годо» практично стоїть на місці. І місце цієї (без)дії – безлюдна дорога (один з улюблених символів письменника) з одним напівзасохлим деревцем. На відміну від Йонеско з його оманливим «реалізмом» автор одразу занурює глядача в атмосферу метафізичної абстракції, яка підкреслює універсальність того, що (не) відбувається. Двійка волоцюг, вельми схожих на циркових клоунів, Володимір та Естрагон, гайнують час у безплідному очікуванні на якогось Годо, який так і не з'являється. Ненадовго до них приєднується ще одна дивна пара – владний і деспотичний Поццо та його слуга Лаккі. Дві дії п'єси майже буквально повторюють одна одну, хоча уважний погляд віднайде в них відмінності. З п'єси очевидно, що відрізок часу, представлений на сцені, нічим не відрізняється від «вчора» або «завтра» – всі дні, все життя персонажів (і всіх людей загалом) минають у постійному

чеканні, що завершується смертю. Висловлювалися різні припущення щодо природи таємничого Годо – можливо, мається на увазі Бог (на таку думку наштовхує аналогія між його іменем і звучанням слова «бог» англійською мовою), або якась вища мета, чи сама смерть. Однозначна відповідь принципово неможлива: саме мерехтіння ймовірностей, багатозначність образу створюють магію статичної, майже цілком «розмовної» п'єси. Мова слугує її персонажам виключно для гаяння («вбивання») часу, не несучи жодної інформації і не просуваючи дію вперед. Водночас, трагічна клоунада Беккета ставить найбільш фундаментальні питання людського життя, відкидаючи відповіді, що їх пропонували в минулому різноманітні системи думки. У творі виникають мотиви, що розвиватимуться у подальшій творчості письменника: неухильне наближення до смерті, котра, проте, не приходить (слідом за Камю Беккет відкидає самогубство як прийняття абсурду); нерозривні нитки любові-ненависті, що намертво поєднують його персонажів; стосунки панування і підкорення; застиглий час, який надав критикам підставу охрестити його п'єси «театром годинника, що зупинився»; зрештою, розпад мови. Всесвітньої відомості набув фінал п'єси: «Владимір. Отже, ходімо. Естрагон. Ходімо. *(Не рухаються)*».

Втілюючи напрочуд похмуре бачення світу, твір водночас ніс у собі іскру співчуття до своїх жалюгідних та приречених антигероїв, якого не могли не відчувати глядачі. Тому так багато з них «упізнали» себе у беккетівських персонажах, що зумовило гучний успіх цієї антидрами в країнах Європи, Америки та Азії.

У подальших п'єсах 1950-60-х рр. – «Ендшпіль» (назву також перекладають як «Кінець гри») («Fin de partie», 1957), «Остання стрічка Креппа» («Krapp's Last Tape», 1959), «Чудові дні» («Oh! les beaux jours», 1962) – принцип «нерухомого театру» доводиться до абсолюту. Майже всі нечисленні персонажі (театр Беккета дуже камерний) фізично позбавлені можливості не те, що діяти, а навіть пересуватися – сидить в інвалідному кріслі каліка Хамм, висовуються з баків для сміття його батьки Нелл та Нагг, дедалі глибше занурюється у пісок Вінні, ледь здатний до руху старий Крепп. Зображуючи всі ступені фізичної немочі, до яких може дійти людина, Беккет у

символічній формі каже про безсилля індивідууму перед лицем ворожого світу. У цих п'єсах з особливою силою виявилася ще одна притаманна письменнику риса – сполучення гнітючої фантасмагорії загального драматичного панно з над-точністю його окремих деталей, що спонукало критиків назвати його метод «алегоричним натуралізмом». Знов і знов він привертає нашу увагу до самого «долу» людського життя – хвороб і розпаду, фізіологічних проявів людського тіла. При цьому не можна не милуватися відточеною технікою його письма, тонкістю психоаналітичного «зрізу» внутрішньої патології персонажів. Одним з постійних прийомів Беккета є тривалі монологи, написані у манері, близькій до джойсівського «потoku свідомості», де, на відміну від Джойса, Беккет акцентує неструктурованість, довільність первинного хаосу людського «я».

Упродовж багатьох років Беккет плідно співпрацював із радіо та телебаченням, створивши для них цілу низку невеликих п'єс (які він так і називав – «драмочки»), замальовок та етюдів («Про всіх, хто падає» («All That Fall»), «Слухай, Джо» («Eh Joe»), «Зола» («Embers»), «Каскандо» («Cascando») та інші). Звільнення від вимог сцени давало йому можливість цілком зосередити увагу на «крупних планах» його пошматованих, нерухомих героїв – їхній душевний біль передавали очі, ледь помітний поворот голови, рот, голос...

У другій половині 1960-х рр. у драматургії Беккета відбулася перерва, але наступному десятилітті визнаний майстер знову починає енергійно працювати для сцени. Вже після "Чудових днів" Беккет йде шляхом драматургічного аскетизму – п'єси зменшуються за обсягом, триваючи інколи всього декілька хвилин; текст стає дедалі «безлюднішим». Створюється враження, що автор шар за шаром відкидає всі матеріальні оболонки театру, щоб здійснити прорив до головного – биття страждального людського серця. Впродовж 1973-75 рр. з'являються одноактівки «Не Я» («Pas moi»), «Кроки» («Pas»), «Тоді» («Then»), тему котрих можна визначити як болісне переживання минулого, спомин про змарноване життя. Вихоплені з п'їтьми частини обличчя або тіла, контрапункт кількох голосів, гра світла – ось виражальні засоби, яких тепер для драматурга досить. У деяких творах

(«Пролог» («Prologue»), «Акт без слів» («Acte sans paroles»)) він відмовляється навіть від слів, обмежуючись пантомімою, світловими ефектами, звуками людського дихання. Будь-які інтерпретації цих мікроп'єс виявляються більшою чи меншою мірою довільними. У статті про пізню драматургію Беккета М. Есслін відзначає її гранично напружений лаконізм, сконцентрованість ідеї, втіленої в одній візуальній метафорі. Будучи не в змозі дати цим творам раціональне пояснення, глядач, тем не менш, не може не піддатися їхній потужній енергетиці, що спонукає його до роздумів про долю людини.

Маючи сьогодні можливість озирнути оком все, створене Беккетом, не можна не віддати належне його митецькій та людській стійкості, безкомпромісності, чесності. Він ніколи не декларував свої ідеї – вони незмінно втілювалися в лячних, фантастичних і при цьому реально-чуттєвих сценічних образах, що пробуджували людину від сплячки буднів. До історії театру XX ст.. Беккет увійшов як суворий і ліричний бард абсурду.

Запитання і завдання

В якому соціополітичному та культурному контексті виникає феномен «театру абсурду»?

Розкрийте світоглядні підвалини драматургів-абсурдистів.

Прокоментуйте основні риси поетики «театру абсурду».

До якого різновиду «театру абсурду» належить драматургія С. Беккета?

Розкрийте філософсько-естетичну специфіку п'єси «Чекаючи на Годо».

На прикладі пізніх творів простежте магістральний напрям еволюції драматургічної творчості С.Беккета.

Дайте власне пояснення широкого світового розголосу доробку Беккета, аж до присудження йому Нобелівської премії з літератури.

Література

Беккет С. Остання стрічка Среча. /З англ. пер. В.Діброва. Всесвіт, 1988, № 1.

Беккет С. Уот: Роман / З англ. пер. В.Діброва. Всесвіт, 1991, № 9-12.

Беккет С. Чекаючи на Годо / З франц. пер. В.Діброва. Електронний ресурс. URL: bekket-chekaiuchy_na_godo.pdf

Как всегда об авангарде: Антология французского театрального авангарда. Москва, 1992.

Проскурникова Т. Французская антидрама (50-60е годы). Москва, 1968

Театр парадокса. Москва, 1991.

Esslin M. The Theatre of the Absurd. L., 1962 (є багато перевидань та електронна версія).

Маргеріт Дюрас
Черкашина Т.Ю. (Харків)



Маргеріт Дюрас (1914 – 1996) – французька письменниця, сценаристка, драматург, режисерка. Володарка численних премій, серед яких премія Французької асоціації кіномистецтва та есеїстики (1975), премія Жана Кокто (1976), гран-прі Французької академії (1983), Гонкурівська премія (1984). 2001 року було засновано премію її імені, премію Маргеріт Дюрас щорічно вручають за значну літературну, театральну чи кінематографічну діяльність.

Маргеріт Дюрас (справжнє ім'я Маргеріт Доннадьє) народилася 4 квітня 1914 року у французькій колонії в Сайгоні (нині В'єтнам), де її батько був директором місцевої школи, а мати працювала шкільною вчителькою.

Після смерті батька в 1918 році родина на кілька років повернулася до Франції, де вони жили в родинному маєтку в Платьє, біля комуни Дюрас (нині департамент Лот і Гаронна регіону Нова Аквітанія, Франція).

У 1924 році Маргеріт з матір'ю Марі Легран і двома братами – П'єром і Полем – повертається до французького Індокитаю, цього разу до Камбоджі, куди її мати отримала призначення на роботу в школі.

Маргеріт мала складні відносини з матір'ю, сильною, авторитарною жінкою, і старшим братом П'єром, якого вона описувала пізніше як опіумного наркомана, невротика і жорстокого хлопця, натомість мала тісні приятельські стосунки з іншим братом – Полем.

Через матір родина опинилася на межі економічної катастрофи. Як державний службовець і як вдова державного службовця Марі Легран отримала в концесію рисові поля у Верхній Камбоджі. Землі виявилися непридатними для обробки, неодноразово були затоплені морем, для їх порятунку матір Маргеріт Дюрас кілька разів будувала дамби, але все виявилось марним, море щоразу захоплювало гектари землі з урожаєм, банки відмовляли в допомозі й врешті-решт родина опинилася без засобів до існування, через що матір повернулася до викладання в місцевій школі.

Згодом багато автобіографем з індокитайського життя Маргеріт Дюрас будуть покладені в основу її літературних творів. Зокрема, історія з невдалим вкладенням родинних грошей в рисові поля в Камбоджі стане ключовою в романі «Гребля проти Тихого океану» («Un barrage contre le Pacifique», 1950); непридатність юної Маргеріт Дюрас до гри на фортепіано буде описана в романі «Модерато Кантабіле» («Moderato cantabile», 1958). Всесвітню славу матиме й белетризація історії її юнацького кохання з багатим китайським хлопцем, йдеться зокрема про роман «Коханець» («L'Amant», 1984) та пізнішу версію цього роману «Коханець з Північного Китаю» («L'Amant de la Chine du Nord», 1991). Ця історія кохання із самого початку не була прийнята обома родинами і через майнові, і через національні відмінності закоханих. Через півтора роки вона закінчилася розривом.

З 1928 по 1931 роки Маргеріт Дюрас навчалася в Сайгоні в школі-інтернаті, якою керувала подруга її матері. Мати мріяла, що донька стане вчителькою математики. З 1931 по 1932 роки вона навчалася в паризькій технічній школі, в якості сучасної мови серії В вона обрала в'єтнамську мову, якою вільно володіла з дитинства. Екзамени на ступінь бакалавра за напрямом «Філософія» Маргеріт Дюрас здала в Сайгоні, після чого назавжди покинула Індокитай, отримавши стипендію на навчання на юридичному факультеті Паризького університету (Сорбони). В університеті вона вивчає не лише правознавство, а й політологію, відвідує заняття з математики на природничому факультеті. Згодом починає працювати секретарем інформаційної служби Міністерства зі справ колоній. У цей час

вона входить до кола паризьких інтелектуалів, де багато обговорюється література.

Відносини з родиною продовжують бути дуже напруженими, після смерті брата Поля (1942) вони майже повністю припиняються. Після остаточного переїзду до Франції матір підтримуватиме, у тому числі матеріально, тільки старшого сина П'єра і Маргеріт обірве будь-яке спілкування з ними.

У 1936 році Маргеріт Дюрас знайомиться з випускником юридичного факультету, письменником та інтелектуалом Робером Антельмом і в 1939 році виходить за нього заміж.

У роки другої світової війни Маргеріт бере активну участь у французькому русі спротиву, взаємодіє з високопосадовцями з гестапо для вирішення питань зі звільненням друзів, входить до комуністичної партії Франції, знайомиться з Франсуа Міттераном, майбутнім президентом Франції, який стане справжнім другом їхньої родини. Саме він допоможе їй з пошуками заарештованого й депортованого в 1944 році в Німеччину чоловіка, з його допомогою вона знайде ледь живого Робера Антельма в одному з німецьких концентраційних таборів. Маргеріт Дюрас вдасться неймовірними зусиллями повернути чоловіка до життя і згодом цю історію буде покладено в основу роману «Біль» («La Douleur», 1985).

На роки війни припадає не одна велика трагедія в житті письменниці, у 1942 році вона втратить свого новонародженого сина, і в цей же рік втратить і любого молодшого брата Поля.

Вона йде з Міністерства колоній й починає працювати генеральним секретарем Комітету з організації книг. Разом з чоловіком вона оселяється в Парижі на вулиці Сен-Бенуа, 5, в районі Сен-Жермен-де-Пре. Згодом їх квартира стане відомим інтелектуальним центром, місцем неформальних зустрічей численних непересічних людей того часу. Тут обговорюватиметься література та політика. У цей же час вона розпочинає власну літературну кар'єру, в якості літературного псевдоніму обирає назву комуни, де знаходився будинок її батька, – Дюрас.

Під час війни вона пише й публікує роман «Тихе життя» («La vie tranquille», 1944), веде «Військові зошити» («Cahiers de

la guerre»), які пізніше використає при написанні романів «Гребля проти Тихого океану» («Un barrage contre le Pacifique», 1950), «Моряк з Гібралтару» («Marin de Gibraltar», 1952) і «Біль» («La Douleur», 1985).

У 1945 році разом з чоловіком Маргеріт Дюрас засновує видавництво Cité Universelle, яке проіснувало короткий час. Вже через рік Маргеріт Дюрас розлучається з Робером Антельмом і починає стосунки з Діонісом Масколо, від якого 1947 року народжує свого єдиного сина Жана. Стосунки Маргеріт Дюрас і Діоніса Масколо протривають трохи більше десяти років і після розставання вони залишаються добрими друзями, так само як і з Робером Антельмом.

З 1950-х років Маргеріт Дюрас входить в активне політичне життя Франції, виступає проти колонізаторської політики Франції, підписує маніфести на підтримку алжирського народу й припинення війни в Алжирі, підтримує феміністичний рух, вимагає права жінок на аборти. Вона піддається жорсткій критиці однопартійців за критику комуністичної партії та її членів, зокрема Луї Арагона, за поведінку, що є неприйнятною для члена комуністичної партії. Це призводить до того, що її виключають з партії, вона починає багато пити, кілька разів потрапляє в лікарню.

У цей же час вона продовжує активну письменницьку діяльність й видає складний за структурою роман «Модерато Кантабіле» («Moderato cantabile», 1958).

На 1950-ті роки припадає початок її захоплення кінематографом, спочатку вона виступає в якості сценарістки, згодом режисерки кінофільмів. Найвідомішими її роботами стають «Хіросіма, моя любов» («Hiroshima mon amour», 1959), фільм, який приніс їй номінацію на премію «Оскар» за кращий оригінальний сценарій, і який було згодом видано у вигляді однойменного роману (1960); «Пробудження» («Le ravissement», 1964); «Наталі Гранже» («Nathalie Granger», 1972); «Жінка з Гангу» («La femme du Gange», 1973); «Пісня Індії» («India Song», 1975). Її кінематографічна творчість відрізняється тяжінням до експериментів, неспівпадінням між зображуванним і текстом вона намагається довести, що кінематограф не обов'язково має бути оповідним. Її кінострічку «Жінка з Гангу» («La femme du Gange») складено із стоп-

кадрів, у фільмі «Антлантична людина» («L'Homme atlantique») її голос звучить на чорному зображенні протягом тридцяти хвилин із сорока.

З середини 1960-х років вона захоплюється також театром, перший театральний успіх приходить до неї з п'єсою «Дні під деревами» («Des journées entières dans les arbres», 1965). Вона модернізує театр, змінює рухи акторів, уводить музичність слів і мовчання.

Продовжує вона й літературну діяльність, у 1960-х роках виходять одні з найсильніших її романів «Пробудження Лол В. Штайн» («Le Ravissement de Lol V. Stein», 1964) та «Віце консул» («Le vice-consul», 1966), написані в стилі «нового роману».

У травні 1968 року вона активно підтримує студентські протести, бере участь у роботі студентського комітету письменників.

Однак справжня всесвітня відомість приходить письменниці в 1980-х роках, з появою її автобіографічної книги «Коханець» («L'Amant», 1984). За цей роман вона отримує престижну Гонкурівську премію, однак відмовляється від неї.

На цей же час припадає її активне співробітництво з французькою газетою «Libération», стосунки з Янном Андреа, молодим хлопцем, молодшим за неї на тридцять вісім років, героєм її романів («Блакитні очі, чорне волосся», 1986, та «Янн Андреа Штейнер», 1992). Янн Андреа стає її близьким другом, компаньоном і секретарем, супроводжує в усіх робочих поїздках, допомагає їй подолати алкогольну залежність. Він лишатиметься з нею до самої її смерті в 1996 році, після чого залишиться власником прав на всю її творчість.

1988 року здоров'я Маргеріт Дюрас значно погіршується, п'ять місяців вона перебуває в комі, після чого їй фізично стає важко писати. Свої останні книги «Янн Андреа Штейнер» («Yann Andréa Steiner», 1992), «Писати» («Écrire», 1993), «Це все» («C'est tout», 1995) вона надиктовує Янну Андреа.

1996 року Маргерит Дюрас помирає у своїй паризькій квартирі на вулиці Сен-Бенуа, 5 на 82-році життя. Поховано її на паризькому кладовищі Монпарнас.

Маргеріт Дюрас є однією з найвизначніших французьких письменниць другої половини XX століття. Її книги

перекладено 35 мовами світу, українською перекладено її романи «Коханець», «Пробудження Лол В. Штайн», «Хіросіма, моя любов». Вона є героїнею кількох фікційних романів, коміксів, мільтфільмів. Її життя белетризовано кількома художніми біографами й неодноразово екранізовано. Її творчість активно вивчається у старших класах французьких ліцеїв та в університетах. 2013 року студія Tale of Tales випустила відеогру *Bientôt l'été*, засновану та житті й творчій діяльності Маргеріт Дюрас, яка стала справжнім літературним міфом. І сьогодні її книги видаються мільйонними тиражами по всьому світу.

Стиль творів Маргеріт Дюрас не вирізняється одноманітністю. Її рані твори, написані до 1950-х років («Тихе життя», «Гребля проти Тихого океану»), є традиційними романами з чіткою хронологією подій, лінійними сюжетами, гетеродієгетичною оповідю, нульовою фокалізацією. Вони написані під впливом американського роману першої половини XX століття, передусім під впливом Гемінгвея та Фолкнера. Проте вже з роману «Модерато Кантабіле» («*Moderato cantabile*», 1958) стиль письменниці змінюється, і її романи починають асоціювати з «новим романом», з його тяжінням до нового типу деградованого персонажу, хаотичної хронології, відсутності аналізу персонажів, гомодієгетичної нарації, внутрішньої фокалізації.

Романи «Квадрат» («*Le Square*», 1955), «Модерато Кантабіле» («*Moderato cantabile*», 1958) оприявнили риси, характерні для подальшої літературної творчості Маргеріт Дюрас, зокрема оповідні інновації (передусім хаотична хронологія творів), відсутність складної системи персонажів, їх фрагментарність, циклізація творів та тяжіння до вимислу й пам'яті, поліжанровість творів, відмова від аналізу.

Найчастіше повторюваними темами її романів стають ріка, море, пам'ять і забуття, азійська ніч, божевілля, пристрасть, любов, смерть, колоніальне життя. Прикметно, що вона відмовляється повністю від політичного дискурсу, хоча у цей час активно займається політичною діяльністю.

Романи Маргеріт Дюрас цього періоду характеризувалися ускладненою структурою, авторка широко використовувала крик, довгі паузи, незв'язані речення, типографські пробіли.

Важливими для її текстів були мовчання й діалоги. З її захоплення кінематографом в її романістику прийшли лаконічні, проте ємні діалоги, чітка візуалізація, деталізація часопростору, концентрація уваги на деталях.

У романах Маргеріт Дюрас цього періоду часто зустрічається персонаж, який просто говорить, говорить те, що має бути сказаним, говорить навіть не звертаючись до іншого персонажу. Правда, яку він доносить, часто переходить у крик. Крик відчаю, крик страху перед тим, що є в житті. І в цьому йому допомагають короткі, ємні речення, типові для романів Дюрас. За криком йде тиша, тиша недовомовленості. Цей прийом (чергування крику та тиші) авторка часто застосовуватиме, щоб показати неможливість виразити всю гаму почуттів лише за допомогою слів, для більшої сугестивності та експресивності оповіді. Завдяки Дюрас цей прийом, більш типовий для театру та кіно, входить до літератури. У традиційному романі процес розвитку почуттів показувався б у динаміці, довгими структурованими реченнями, але Дюрас уводить нову техніку, коли читач бачить не стільки розвиток сюжету, скільки здогадки про його хід через образи, що змінюють один одного, через слова, які переходять у крик відчаю.

Циклізація творів призводить до повторюваності ідей та сцен, що яскраво було оприявлено в індійському та індокитайському циклах. Так, «Пісня Індії» продовжує історію героїв роману «Віце консул» і водночас є продовженням роману «Жінка з Гангу». Проте сама авторка в романі «Пісня Індії» пояснює читачам, що не зважаючи на присутність в «Пісні Індії» та «Віце консулі» одних і тих самих персонажів, різним є їх бачення, іншою є тональність твору. У романі «Пісня Індії» музична тема обігрується поміж іншого наявністю чотирьох голосів (двох жінок і двох чоловіків), які розповідають про любовну історію в Індії. Ці голоси спрямовано не на читача, а один на одного, відтак створюється свого роду пісня, автономна мелодія. Ці голоси не призначені для того, щоб їх слухали, вони просто існують у своєму закритому всесвіті. У цьому романі оповідь про історію кохання не вибудовується лінійно, коли події йдуть одна за одною, радше розказана історія є матеріалізацією голосів. Цей роман постає на перетині літератури, музики, місцями театру та

кінематографу. Читачеві не дається готова історія, він має реконструювати істину згідно з версіями, наданими іншими, навіть якщо вони суперечать одна одній, при цьому читач має реконструювати правду за допомогою чуттів. Спогади про одну й ту саму історію взаємонакладаються, суперечать, взаємодоповнюються і на перетині цього читач реконструює історію, що оповідається.

Типовою структурою для дюрасівських романів є розміщення в центрі героїв (закоханих), про яких говорять; люди, що їх оточують, яких читач бачить, але вони мовчать; люди навколо них, яких не видно, але які говорять про героїв; взаємонакладені голоси людей, які пам'ятають і намагаються реконструювати історію; читач-глядач, який синтезує історію в цілому.

Важливою рисою романної творчості Маргеріт Дюрас є автобіографізм. З роману в роман авторка белетризує власне життя, обираючи сюжетами автобіографіями з власного життя – невдалий бізнес матері на рисових полях Камбоджі (роман «Гребля проти Тихого океану»), юнацька історія кохання (роман «Коханець»), життя Дюрас в окупованій Франції в часи другої світової війни (роман «Біль»). Відсутність матері є однією з ключових в автобіографічному наративі письменниці, хоча саме з образу матері вона розпочинає свій автобіографічний цикл. У романі «Гребля проти Тихого океану» відтворено амбівалентність її взаємовідносин з матір'ю, головна героїня, так само як і сама Дюрас, любить і ненавидить свою матір одночасно, вона захоплюється її мужністю, але водночас піддає жорсткій критиці. Критика владної матері зрине й пізніше в романі «Пісня Індії». Почуття відчуження від матері буде переслідувати Дюрас усе її життя, але водночас її буде тягнути до землі її матері – Індокитаю, вона неодноразово зробить його головним топосом своїх романів.

Відношення дюрасівських героїв до кохання схоже на амбівалентне відношення до матері, ми маємо усю гаму почуттів від тяжіння до відштовхування. У «Пісні Індії» головна героїня роману Анна-Марія Стреттер у вісімнадцять років була видана заміж за колоніального чиновника. Він змусив її відмовитися від свого музичного майбутнього та від

своєї Батьківщини (Венеції) заради життя з ним у спекотному та нездоровому кліматі Індії. Це кохання протриває недовго, її викраде посол Франції в Індії. Це буде передумовою красивого романтичного кохання, але ця пристрасть протриває недовго, Анна-Марія матиме велику кількість коханців, про що знатиме все оточення родини. Незважаючи на те, що вона регулярно буде тікати з коханцями у відпустку, поки її чоловік, посол, буде їздити на полювання в Непал, вона щоразу виглядатиме відстороненою та нещасною. Щоразу вона обиратиме собі коханців усе молодших та молодших за віком, ніби намагаючись боротися з часом, який невпинно пливе. Врешті-решт головна героїня завершить життя самогубством, бо втомиться від нескінченної боротьби між тілом, що прагне насолоди, та душею, всередині якої пуста.

Романи цього періоду оприявнили захоплення письменницею ідеями фемінізму, що не дивно, бо саме на цей період припадає активна участь Маргеріт Дюрас у феміністичному русі Франції. Доволі часто у романах Дюрас чоловіки набувають фемінних рис, у той час як жінки сильніші та краще володіють собою та своїми емоціями й почуттями. Дюрасівські героїні часто живуть в екзистенційній скуті, хворобливо реагують на навколишній світ. Нудьгуючи, вони примножують свої любовні пригоди, як наслідок – будь-які відносини приречені на провал, а самогубство стає засобом завершення безглузлого життя.

Романістика Маргеріт Дюрас після 1950-х років яскраво оприявнила її власний літературний стиль, далекий від класичного. Те, від чого вона відмовляється у своїх романах (великі, об'ємні, логічно послідовні речення), дає їй змогу краще виражати необхідну емоцію чи почуття. І в цьому їй допомагає її нова поетика голосів, коли кожний окремий голос поступово зливається з іншими й формує врешті-решт певну мелодію, яка й відображає історію, яка оповідається. Поетика голосу стала однією з визначальних рис її творчості.

Запитання і завдання

Простежте життєвий та творчий шлях Маргеріт Дюрас.

Риси якого напрямку віддзеркалились у творчості Маргеріт Дюрас?

Охарактеризуйте ідіостиль письменниці.

Визначте тематику, ідейне спрямування, проблематику романів Маргеріт Дюрас.

Охарактеризуйте систему образів романістики Маргеріт Дюрас.

Простежте риси інтермедіальності в романах письменниці.

Які романи Маргеріт Дюрас перекладено українською мовою?

Література

Laure Adler, Marguerite Duras, Paris, Gallimard, 1998.

Aliette Armel, Marguerite Duras et l'autobiographique, Le Castor Astral, 1990.

Françoise Barbé-Petit, Marguerite Duras au risque de la philosophie, Kimé, 2010.

Claude Burgelin et Pierre Gaulmyn, Lire Duras. Écriture - Théâtre - Cinéma, Presses universitaires de Lyon, 2000.

Madeleine Borgomano, Marguerite Duras. De la forme au sens, L'Harmattan, 2010.

Pascale Cassagnau, Intempestif, indépendant, fragile. Marguerite Duras et le cinéma d'art contemporain, Les Presses du réel, 2012.

Florence de Chalonge, Espace et récit de fiction : le «Cycle indien» de Marguerite Duras, Presses universitaires du Septentrion, 2005.

Florence de Chalonge, Yann Mével, Akiko Uedo (dir.), Orient(s) de Marguerite Duras, Rodopi, 2014.

Anne Cousseau, Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras, Droz, 1999.

Simona Crippa, Marguerite Duras, Presses Universitaires de Vincennes "Libre cours", 2020.

Simona Crippa, Marguerite Duras. La tentation du théorique, Classiques Garnier "Bibliothèque des lettres modernes Minard", 2021.

Michel David, Marguerite Duras : une écriture de la jouissance. Psychanalyse de l'écriture, Desclée de Brouwer, 1996.

Christian Jouvenot, La Folie de Marguerite: Marguerite Duras et sa mère, L'Harmattan, 2008.

Christian Jouvenot, Aimer Duras. Marguerite aux semelles d'eau et de vent, L'Harmattan, 2013.

Sylvie Loignon, Marguerite Duras, L'Harmattan, 2003.

Joëlle Pagès-Pindon, Marguerite Duras. L'écriture illimitée, éditions Ellipses, 2012.

Stéphane Patrice, Marguerite Duras et l'Histoire, PUF, 2003.

Maïté Snauwaert, Duras et le cinéma, collection Le cinéma des poètes, Nouvelles éditions Place, 2018.

Sandrine Vaudrey-Luigi, La Langue romanesque de Marguerite Duras, Classiques Garnier, 2013.

Yann Andréa, Je voudrais parler de Duras, entretien avec Michèle Manceaux, Pauvert, 2016.

Франсуаза Саган

Радчук О.В. (м. Харків)



Франсуаза Саган є однією з найзнаменитіших письменниць XX століття, що продемонструвала у своїх книгах богемне життя Франції другої половини XX століття. Письменницю називали і «мадемуазель Шанель від літератури», і «французькою Фіцджеральд». Саган отримала визнання зовсім юною, коли їй було всього 19 років. Шалену славу їй приніс психологічний роман «Bonjour, печале!», наповнений тугою за справжнім коханням, непідробними почуттями та ніжністю. Це був дуже гарний старт, з якого почалася літературна кар'єра письменниці.

Франсуаза Куаре (справжнє прізвище письменниці) народилася 21 червня 1935 року в селі Кажар на південному заході Франції. Вона була третьою найменшою дитиною в багатій родині успішного провінційного підприємця Поля Куаре. Статки батька дали можливість навчатись у найкращих церковних школах Франції, де вона проводила безтурботне і пригодницьке життя, що загалом не було притаманне таким навчальним закладам. Вона навіть не подорослішала, коли вступила до університету Сорбонна, поводитися наче була підлітком, завжди робила, що хотіла. Два роки студентського життя переважно пройшли в різноманітних кафе в гучних компаніях. Таке ставлення до навчання призвело до того, що Франсуаза в червні 1953 року провалила важливий річний іспит. Ця подія дуже розлютила її рідних. Відчувши провину

перед близькими і щоб їх заспокоїти, вирішила влітку написати роман. І це їй вдалося. Всього за серпень з'являється рукопис, який через декілька місяців приймають у видавництві. За проханням батьків не вказувати справжнє прізвище Фрасуаза обирає псевдонім, під яким і виходить роман «Bonjour, печале!». Юна авторка обрала для себе вигадане ім'я (антропонім Саган), що запозичила у Марселя Пруста з роману «У пошуках втраченого часу», у якому йдеться про відому аристократку епохи Наполеона і Реставрації. Герцогиня Доротея Саган належала до європейської еліти того часу та відігравала важливу дипломатичну роль під час Віденського конгресу. Назву роману взято з перших рядків вірша її співвітчизника Поля Елюара – відомого поета-сюрреаліста. Після публікації роману (1954 рік) на Фрасуазу обвалилася слава та величезні гонорари, хоча навіть було уявити складно, що авторка роману – молода дівчина.

Півтора мільйонами франків, які вона отримала за видання своєї першої книги, дівчина негайно почала витратити на мандрівки, яхти та швидкісні автомобілі. У 1957 році (у віці 22 років) Франсуаза Саган потрапила в автомобільну катастрофу, після якої лікарі збирали її по шматочках. Тоді, перебуваючи на підпитку, дівчина їхала на величезній швидкості та не впоралась з управлінням, знесла дорожнє загородження, авто відлетіло в кювет.

Після відновлення письменниця вийшла заміж за свого друга Гі Шиллера – 40-річного директора відомого видавництва, але їхнє подружнє життя тривало всього недовго. Після розлучення письменниця намагалась влаштувати своє особисте життя, але навіть народження сина у 1962 році не змогло вгамувати її потяг до пригод та азартних ігор. Життя серед представників французької богемі, до якої вона належала, письменниця вдало поєднувала з наполегливою творчою працею. Один за одним з-під її пера виходили романи, які приносили їй світове визнання: «Дивна посмішка» (1956), «Чи любите ви Брамса?» (1959), «Дивовижні хмари» (1961), «Сигнал капітуляції» (1965), «Сонячний промінь в холодній воді» (1969). Успіх Саган багатьом здавався незбагненим. Через декілька років письменниця знов заявила о собі, представив читачеві ліричний роман «Синці на душі» (1972). У

цьому творі Франсуаза відкрито розповідає про свої успіхи та невдачі, про життя французької богеми, і знов повертає здобуту раніше шану, любов і визнання читачів. Період 70-х років стає новим початком її літературної творчості. Вона написала ще безліч чудових книг.

Плідну працю Франсуази Саган демонструють такі вартісні книги, як «Тьмянний профіль» (1974), «Розстелене ліжко» (1977), «Сплячий пес» (1980), «Нерухома гроза» (1983), «Набридло терпіти» (1985), «Водяниста кров» (1987). У 1987 році також виходить її біографічний роман про Сару Бернар («Сара Бернар. Незламний сміх»). Твір написано у формі листів до актриси. Ця креативна праця Франсуази Саган викликала великий резонанс у європейській спільноті і віддзеркалила літературні уподобання сучасних читачів. У ЗМІ починають з'являтися інтерв'ю з письменницею, у яких вона розповідала про свою творчість, про літературу, відповідала на питання читачів та вступала в полеміку з критиками. Успіх книг Франсуази був зухвальним. Скандальним було все, що асоціювалось з ім'ям письменниці, яка легко та стрімко піднялася на вершину літературної слави. Хоча всі визнавали її талант, за словами самої письменниці, її ставили до низки комерційних, а не літературних феноменів.

Франсуаза Саган посіла значне місце не лише в історії літератури Франції XX століття, її творчість сприймається як невід'ємна частина французької культури. Нею написано близько 20 романів, 9 драматичних творів, 2 збірки новел («Оksamитні очі» 1975 р. та «Музика для сцени» 1981 р.), сценарії до фільмів («Ландрюї» 1963 р. та «Золота кров сім'ї Борджія» 1977 р.), книги-спогади про відомих діячів літератури та мистецтва («З найкращими спогадами» 1984 р. та «З усією симпатією» 1993 р.).

У творчому пошуку письменниця продовжувала розвивати тематику своїх перших творів, зберігаючи свій власний художній стиль. Але її наступні романи почали сприйматися по-іншому, у світлі нових суспільних, соціальних та політичних умов. Франція переживала швидке економічне піднесення. Змінювалися не лише умови побуту, а й погляди, система цінностей. Новаторство Франсуази Саган полягає в тому, що вона одна з перших помітила та відбила в художній формі усі

зміни, що відбулися в післявоєнній Франції. У 1985 році її нагороджено премією князя Монако за вагомий внесок у французьку літературу.

У 1990-ті роки письменниця ще активно працює, але вже ніби підводить ризику під своєю творчістю («Минуща скорбота» 1994 р. та «За плечима» 1998 р.). У 2000-х роках її здоров'я, на яке далася взнаки колишня залежність від алкоголю та наркотиків, стрімко погіршало. Останні роки письменниця провела із сином та близьким другом в Онфлері, що на півночі Франції. Пішла із життя 24 вересня 2004 року від серцево-легеневої недостатності у віці 69 років. За її особистим проханням була похована на своїй маленькій батьківщині в рідному містечку Кажар.

Про життя та творчість Франсуази Саган був створений у 2008 році біографічний фільм, режисеркою якого стала Діана Курис, а французька акторка Сільвія Тестю знялася у головній ролі. Часом незрозумілий простому обивателю спосіб життя Франсуази Саган, пристрасть до автомобілів, швидкості, світських розваг зовсім не зіпсували її творчого портрета та ставлення до літературної спадщини письменниці.

Волелюбна Франсуаза Саган зовсім не схожа на своїх героїнь. Вона ставилася до життя з непідробною цікавістю, багато розмірковувала про суспільний прогрес та перешкоди, які траплялися на його шляху. Письменниця не була аполітичною, активно підтримувала президента своєї країни Франсуа Міттерана в його передвиборній кампанії.

У всіх цих творах вона намагалася викласти свої думки, погляди на сучасний світ, звичаї та літературу. Відчувалося, що її гнітила сірість і духовне убозтво «суспільства проживання», змалювання нею елітарного середовища було зумовлене неприйняттям способу життя міщанства, що набуло глобальних масштабів. Франсуаза Саган створила новий тип літературного героя – образ молодої дівчини, першим кроком якої у самотійне життя є протест проти традиційної моралі батьків. Хоча непереборної прірви між світом дорослих та дітей на той час у французькому суспільстві вже не було.

Сюжет першого роману («Bonjour, печале!» 1954 р.) письменниці є напрочуд простим. Франсуаза Саган розповіла в художній формі про відпочинок дівчини Сесіль на березі моря

під час канікул у товаристві батька, його коханки й подруги покійної матері. Не соромлячись, вона повідала про тілесні втіхи, про свої амурні стосунки із сусідом, які не повинні були мати логічне завершення. Несподівано цю ідилію порушила подруга матері Анна, характер якої вирізнявся цілісністю й глибиною. Побоюючись, що батько одружиться з нею, Сесіль, зрештою, й стала причиною її загибелі. Зрозуміло, що після повернення в Париж і дівчина, і батько продовжували жити колишнім безтурботним життям. Попри банальність сюжету, історія, яку розповіла письменниця, мала відчутний підтекст смутку, що відбито в назві книги. Світ плотських насолод набув у романі Саган прихованої глибини. Роман «Bonjour, печале!» став бестселером, згодом було видано понад мільйон його примірників різними мовами та в різних країнах світу. Він одразу ж виріс до своєрідного символу, знамення часу, а образ головної героїні уособив провісниць епохи легких звичаїв. Він немовби увібрав конкретні долі сучасниць письменниці – відтоді виник термін «покоління Франсуази Саган». Цей роман віддзеркалив настрої цілого молодого покоління, що подорослішало після величезного потрясіння Другої світової війни, коли були негласно скасовані колишні моральні заборони.

У творі «Сонячний промінь у холодній воді» (1969 р.) читач дізнається про пристрасне і щире кохання. Однак в ньому відчувається знов смуток та печаль. Блискучий паризький журналіст, цинічний та веселий Жіль впадає у депресію. Щоб розвіятись, він вирішує виїхати з Парижа і погостювати у своєї сестри в Лімузені, регіоні на південному заході центральної Франції. Саме там він зустрічає Наталі – щиру і дуже цілісну жінку, яка одразу ж закохується у столичного журналіста. Але є одна перешкода, яка заважає їхньому щастю, – Наталі одружена. Цей роман уже не шокує французьке суспільство, оскільки тема любовних трикутників притаманна не лише творам Франсуази Саган, але і загалом суспільству забезпечених буржуа, елітарному середовищу, до якого належала і сама письменниця. Персонажі перебувають в постійному стані відпочинку, а матеріальні проблеми їх мало турбують. Аж до 80-х років Саган продовжувала експлуатувати

теми, які принесли їй успіх та сприяли формуванню надзвичайно широкого кола шанувальників її таланту.

Роман «Синці на душі» (1972) називають подвійним автопортретом Франсуази Саган, адже головні герої книги – Себастьян та його сестра Елеонора – багатьма рисами схожі на письменницю. Їм близько сорока, вони гарні та зневажають будь-яку роботу. Щоб забезпечити себе, вони шукають доброго і наївного багатія, який підпаде під їхню чарівність. Їхньою жертвою стає Нора – американка середніх років. Багато глав цієї книги більше схожі на есе, у яких письменниця розкриває деякі аспекти роботи над своїми творами, ділиться міркуваннями про літературу та суспільство того часу, дискутує зі своїми шанувальниками та критиками.

Значущість змісту творів Франсуази Саган складається з тонкого та ретельного психологічного аналізу духовного та інтимного світу людини, яка є її сучасником та добре їй знайома. Підґрунтям романів письменниці є тривіальні історії, що оповідають про буденне життя забезпечених верств населення, їхні сімейні та любовні стосунки. Кохання, зрада – ці теми близькі та зрозумілі французькому читачеві, тому її творчість французьке суспільство сприймає природньо. Франсуаза Саган – у сенсі слова традиційно французька письменниця. Її національна приналежність яскраво віддзеркалена у кожному романі, оскільки вона за допомогою художніх засобів вміло не лише описує душевний світ героїв, а відбиває життя Франції у різних сферах, передає атмосферу своєї країни та особливості епохи.

Запитання і завдання

Як ви вважаєте, чому Франсуаза Саган вирішила взяти саме цей псевдонім?

Які мотиви у творчості Франсуази Саган та Еллі Фіцджеральд є спільними? Зробіть свої висновки на матеріалі перегляду художнього бібліографічного фільму (Франція, 2008 р.) про Франсуазу Саган та документальної кінострічки про Еллу Фіцджеральд (Великобританія, 2019 р.).

Напишіть твір-роздум щодо інтерпретації одного з висловлювань з книг Франсуази Саган. Наприклад: «Ніколи не можна сказати точно – ми втілюємо в книги мудрість життя,

або малюємо життя, виходячи з книг» чи «Відчуваєш себе у своїй тарілці тільки до тих пір, поки хтось оберігає цю саму тарілку», або будь-якого іншого афоризму за власним вибором.

Чи подобається вам вірш Поля Елюара «Саме життя» у перекладі Михайла Москаленка? Про що перші рядки поезії «Прощавай, смуток! І добридень, смуток!»? Чи відбивають вони зміст роману Франсуази Саган «Bonjour, печале»?

Проаналізуйте будь-який твір Франсуази Саган за планом: назва, рік видання, жанрова своєрідність, особливості сюжету, образна система, художні засоби, що відбивають стиль письменниці.

Література

Ануфрієва І.Л. Література Франції: навч. посіб. Харків: НУА, 2016. 168 с.

Еремеев Л. А. Французский литературный модернизм. Киев.: Наукова думка, 1991. 119 с.

Елюар П. Вибрані вірші / з фр. пер. О. Жупанський. Київ: Видавництво Жупанського, 2011. 330 с.

Лотман Ю. М. Массовая литература как историко-культурная проблема. Избранные статьи в 3-х т., Т. 3, Таллин, 1993, С. 380–388.

Саган Ф. Bonjour, печале! («Bonjour, печале!», «Чи любите ви Брамса?») / пер. з фр. Ярема Кравець та Віктор Омельченко. Київ: Рідна Мова, 2018. 240 с.

Саган Ф. Сонячний промінь у холодній воді / пер. з фр. Віктор Омельченко. Київ: Рідна Мова, 2018. 184 с.

Саган Ф. Охоронець серця («Охоронець серця», «Сигнал до капітуляції», «Невиразна усмішка») / пер. з фр. Віктор Шовкун. Львів: ВСЛ, 2018. 416 с.

Французька література: навч. посіб. для викладачів, студ., учнів серед. спец. і загальноосвіт. навч. закл. / М. І. Гончар, Н. М. Чепурна. Черкаси: Кур'єр, 2005. 102 с.

Французька література XX століття: у 2 ч. / уклад. Г.Ф. Драненко, О.О. Матвєєва. Чернівецький національний ун-т ім. Ю. Федьковича. Чернівці: Рута, 2007. 176 с.

Prigent M. Histoire de la France littéraire. Presses Universitaires de France, coll. «Quadrige», 2006, 2678 p.

Жан-Марі Гюстав Ле Клезіо

Кушнір І. Б. (Львів)



Французький письменник **Жан-Марі Гюстав Ле Клезіо** став чотирнадцятим французьким лауреатом Нобелівської премії з літератури 2008 р. Його ім'я назвали 9 жовтня під час прес-конференції у Стокгольмі. Церемонія вручення цієї премії – золотої медалі, диплома Шведської Королівської академії та чеку на 10 мільйонів шведських крон (1,42 млн. доларів) – відбулася у Стокгольмі 10 грудня 2008 р. Шведська академія відзначила його творчість за *«новизну, поетичні пошуки і чуттєвість, а також за пошук гуманності за межами сучасної цивілізації»*. Проза Ж.М.Г. Ле Клезіо містить те, що відрізняє його від старшого покоління літературних лауреатів: пошук нових просторів для мови, інтерес до проблем людства та філософії. Ж.М.Г. Ле Клезіо називає себе *«ще не цілком визначеним руссоїстом»*, проте він точно ним є. У Франції Ж.М.Г. Ле Клезіо вважали кандидатом на Нобелівську премію вже півтора десятка років. 1994 читачі французького літературного журналу «Lire» назвали Ж.-М.Г. Ле Клезіо *«найзначнішим письменником, що пише французькою»*. В інтерв'ю журналу «Le Magazine littéraire» ще 2001 Ж.М.Г. Ле Клезіо сказав, що ця нагорода дасть йому можливість заявити про жахи війн та життя у країнах третього світу, де щосекунди гинуть люди і діти. Так його голос буде почутий!

Ж.-М.Г. Ле Клезіо народився в Ніцці 13 квітня 1940 р. Батько його був англійцем, а мати – французенкою. Писати вірші почав у восьмирічному віці. 1948 р. разом з матір'ю поїхав до Нигерії, де його батько працював лікарем (спогади про нього у романі «Африканець»). 1950 р. сім'я повернулася до Франції. Автобіографічний роман «Онїтша» (1991) про дитинство автора, його раннє захоплення літературою, проблему роз'єднаної сім'ї, подорож в Нигерію. Це книга про першу подорож, зустріч з морем, сподівання молодого людини.

Ж.-М.Г. Ле Клезіо виріс у сім'ї, де завжди говорили на двох мовах – французькій та англійській, у юності він досконало

вивчив іспанську. В 17 років здобув ступінь бакалавра літератури та філософії. Після навчання у Брістолі та Ніцці Ж.-М.Г. Ле Клезіо захистив дисертацію з мексиканської історії (м. Перпіньян). Він працював у двох англійських університетах – в Брістолі й у Лондоні. Наукова кар'єра Ж.-М.Г. Ле Клезіо посувалася повільніше, ніж літературна. Його перший роман і дисертацію розділяють 20 років: роман *«Протокол»* вийшов 1963 року, а дисертацію він захистив 1983. За цей час прожив чотири роки з центральноамериканськими індіанцями, викладав у Таїланді та США. Його літературний та публіцистичний доробок становить більше 50 книг. Зараз він живе на заході США в Альбукерке, часто приїжджає до Франції.

У ранніх текстах автора відчутний вплив Сартра та Камю. У 23 роки Ж.-М.Г. Ле Клезіо пише свій перший роман *«Протокол»* (1963) про депресивного мрійника Адама Полло, що закінчив своє життя у лікарні. Роман перегукується зі *«Стороннім»* А. Камю. За нього письменник отримав літературну премію Ренодо (другу за авторитетністю після Гонкурівської), що принесла йому популярність у Франції. Успіх цього роману змусив Ж.М.Г. Ле Клезіо задуматися над іншими проблемами. Його перестало цікавити *«страждання»* молоді міста, важливішою проблемою є культурна прірва між Європою та Африкою чи південною Америкою, взаємне нерозуміння і неприйняття народами один одного. Про це книга *«Сон Мексики, чи обірвана думка»* про доколумбові цивілізації та їхню зустріч з іспанцями. Твори, які Ж.-М.Г. Ле Клезіо пише наступні роки, об'єднує ідея безпорадності людини наодинці з сучасним світом.

Здійснюючи велику подорож Мексикою та Панамою, Ж.-М.Г. Ле Клезіо деякий час жив серед індіанців. Зокрема, з 1969 по 1973 – у Панамі, вивчаючи звичаї індіанських племен. У результаті сам проголосив себе *«індіанцем»*, відправляючи видавцям тексти, що прославляють привабливе своєю поетичною простотою життя далеко від цивілізації.. Цей незвичайний досвід змінює його уявлення про світ і робить сильний вплив на його творчість. З тих пір багато творів. Ж.-М.Г. Ле Клезіо присвячено розповіді про життя *«останніх вільних людей»* на планеті. Сьогодні Ж.-М.Г. Ле Клезіо

вважається одним з найзначніших письменників Франції цього покоління.

У 1980 він удостоївся честі отримати премію П. Морана за роман «Пустеля». Його творчість оцінена також Премією Ж. Жіоно (1997), Премією принца Монако (1998) та іншими відзнаками.

Творчість Ж.-М.Г. Ле Клезіо викликає зацікавлення у молодих українських дослідників, про це пишуть дисертаційні дослідження, також до неї звертається і відомий літературознавець В. Фесенко. Чисельні дослідження проблематики романів Ж.-М.Г. Ле Клезіо у Франції, особливе поживання спостерігається після отримання ним Нобелівської премії (Р.М. Альберес, Е. Буве, М. Салес, Ф. Вестерлунд, К.-Е. Конате та ін).

Антитеза «Природа – цивілізація» та міф золотого віку. Ж.-М.Г. Ле Клезіо проклав свій власний шлях у літературі починаючи з романів «Протокол» (1963), та «Потоп» (1966), де викриває тугу і страх життя у великому місті. Відкидання цивілізації сягає кульмінації у 70-х роках у романах «Terra Amata» (1967), «Книга втеч» (1969), «Війна» (1970), «Гіганти» (1973). Це також час есеїв-роздумів «Матеріальний екстаз» (1967), «Мібріаз» (1973), що стали підсумком індіанських впливів на письменника. Наступні новели збірки «Мондо та інші історії» (1978) свідчать про повернення до світливих спогадів дитинства і зображають доіндустріальне суспільство. Останні романи («Онїтша» (1991), «Золота рибка» (1997), «Африканець» (2004), «Уранія» (2005), «Альма» (2017)) також про пошук героями іншого буття, звільнення від матеріального світу – користуються великим успіхом у читачів, здобули визнання критиків. Головна проблема, якої торкається автор, – втрата свого коріння, «неосмислений рух молодої людини через час і простір у пошуках чогось чи когось, хто міг би слугувати точкою опори».

Проблематика роману «Пустеля» (1980). Твір написаний під впливом особистого досвіду Ж.-М.Г. Ле Клезіо, переносить нас у далекий світ, світ реальний і вигаданий водночас. Історія дівчини Лалли і племені голубих людей розвивається паралельно у реальному та історичному контексті. Монтажна форма подієвої композиції порушує

часово-просторові зв'язки, зберігаючи причинно-наслідкові. Події підпорядковані їхній логічній взаємозумовленості, зв'язаність між сюжетними лініями є асоціативною. Перехід від однієї сюжетної лінії до іншої відображений графічними відступами у тексті. Ж.-М.Г. Ле Клезіо подає паралельно дві історії, переплетені між собою. Перша розповідає історію голубих людей у Сагієт-ель-Амра. Це не тільки історичний роман, але й історична поема, історична епопея. Друга – історія Лалли, нащадка голубих людей, її дитинство і пошук своєї ідентичності.

Перший роман має історичну основу. Дія відбувається частково у Марокко, починаючи з 1910 р., коли там править султан Хасан I. Франція, користуючись великими боргами Марокко, починає його колонізацію згідно з актом в Альджезірі, датованого квітнем 1906 р., про офіційну економічну залежність цієї країни. Проте племена західної Сахари, очолені шейхом Ма ель Аїніном, протистоять Мулі Рафіду, як і цьому актові. Предки Лалли – голубі люди, войовники пустелі, шукають втрачену свободу в її видіннях. Вони, з'явившись нізвідки, є одночасно реальними і міражем: їхня країна – пустеля, символ свободи. Голубі люди приходять та зникають, як міраж, а історія Лалли і історія Нура, одного з племені голубих людей, показує соціальні причини їхньої несвободи. Франція – «країна рабів». Нур – жертва перших кроків цієї «цивілізації», Лалла – наступних, сьогоденних. Нур знаходиться серед вигнанців, яких знищує армія імперіалістичної держави, Лалла живе в Марселі в мирний час, проте в умовах жорстокості, насилля, байдужості, які стали звичними для цивілізації, яка трансформуює людей у масу.

Історія Лалли переносить нас у сьогодення. Вона менш точно датована, «неісторична», функціонує як віддзеркалення першої, розвиваючись за тією ж схемою мандрування. У містечку проходить формування особистості Лалли. Туди привезли Лаллу після смерті матері маленьку та розгублену. Тітка Амма намагалася замінити дівчинці матір, навчаючи традицій, розповідаючи історію її народження. А коли заходила мова про пустелю, Амма пояснювала, що Лалла Хавва походила з роду голубого чоловіка Аль-Азрака, який мав дар зцілювати людей, спілкуватися із вітром і тваринами. Вона народилася у

пустелі та знаходиться під охороною свого предка. У історіях Наман, її бабусі, місто виступає казковим. Лалла бачить шматочок землі з корабля, на якому втікає від ненависного шлюбу з нелюбом, але це не той рай, про який вона мріяла: це Марсель (як приклад *bidonville*), місто-монстр, брудне, небезпечне, чуже. Там людина є дрібною мурашкою, безликою і заляканою. У тьмяних стінах квартири Лалла дуже змінилася. Вона обрізала своє довге пишне волосся, і навіть шкіра її стала сірою і блідою. Разюче відрізняється Марсель від її батьківщини, від її маленького світу, у якому вона знала, що таке щастя: тут людям ніколи цікавитися один одним, у всіх на обличчі тривога і втома. На вулицях міста у натовпі дівчина залишається самотньою. У душі вона залишається нащадком голубого племені, чує поклик батьківщини. Лалла розуміє, що віднайде себе, повернувшись до своїх предків, свого коріння, своєї пустелі. На лоні природи, як і її мати, народжує Лалла своє дитя: втрачений зв'язок з голубим предком у місті відновлюється.. Це ілюстрація циклічності життя: як плем'я переходить від міста до міста на північ, щоб знову загубитися у пустелі, так і Лалла після подорожей повертається народити дитину на рідній землі, у тому ж місці, де вона сама з'явилася на світ. Ж.-М.Г. Ле Клезіо написав роман про протистояння світу чистоти і краси світові бруду, злигоднів, що називається цивілізація. Автор вибудовує серію антиномій: позитивне-негативне, тиша-шум, пустеля-місто. Чистий погляд дитини несе позитивну ідею, тоді як погляд маси залишається порожнім. Звідси неможливість реалізувати себе у анонімному місті, де люди позбавлені індивідуальності, людина віднаходить себе тільки на рідній землі. Пережиті випробування виконують функцію очищення персонажа перед осягненням істини. Два пласти реальності роману слугують для пояснення проходження ініціації героїнею. Вони показують циклічність життя – повернення до витоків Лалли, нащадка голубих людей.

Проблематика романів Ж.-М.Г. Ле Клезіо. У романі «Блукаюча зірка» (1992), переплетені дві історії. Літо 1943, Німці захопили фашисти, для єврейки Естер єдина спроба врятуватися – переповнений корабель до Ізраеля. У подорожі вона долає страх, бурю, голод за допомогою молитви і віри.

Тільки раз вона перетнулася з Неймою, палестинською біженкою. Героїнь розділяють походження, мова і культура, а об'єднує універсальний досвід страждання. Як і у романі «Онїтша» йдеться про подорож до свого Я. Доки існуватиме війна, ці діти залишаться тільки блукаючими зірками на землі.

«Дієго і Фріда» (1993) – документальна біографія, де автор строго притримувався фактів. Історія життя та кохання двох видатних художників XX ст., Дієго Рівери і Фріди Кало, – захопливіша і драматичніша за вигадку. Їхня прив'язаність один до одного, незважаючи на несумісність характерів, їхня творчість, де кожен по-своєму виразився, надихаючись самотньою культурою Мексики, історичні події, свідками яких вони були, – це все не залишає читачів байдужими.

Тема книги «Вічні пошуки витоків» одна з улюблених тем автора – пошук власного коріння та свого місця в світі. Сам Ж.-М.Г. Ле Клезіо Космополіт з великої букви, але у космополітизмі є негативний бік – ностальгія. Маленьку шестилітню дівчинку викрадають і продають старій жінці, єдиний талісман і зв'язок її з батьківщиною – сережки в формі півмісяця. Вона не пам'ятає ні свого імені, ні місця народження, ні свою сім'ю. Безіменна і самотня, вона намагається прокласти свою стежку у житті. Горда і вільна, вона проходить через різні етапи дорослішання, не втрачаючи життєлюбства і віри в людей у складних ситуаціях. Вона, як золота рибка, що завжди прагне не втрапити у сіті. Героїня повертається до витоків і круг замикається.

Роман «Уранія» (2006) показує два відтинки з життя Даніеля Сілітоу. Перший – дитинство у часи Другої світової війни, біля нього його мати з ніжним ім'ям Розальба, яка читає йому книгу про невідому Грецію, де знаходиться Уранія, країна неба. Батько хлопчика зник одного ранку (він самотійно протистояв фашистам). Другий : Даніель, молодий вчений-географ їде у Мексику для вивчення питання експропріації. Його захоплює ідея Томазо Моїза про те, що у Мексика ідеально підходить для створення нової Греції, де мирно проживали різні прошарки суспільства: раби, воїни, священики. Це також відкриття для Даніеля нової колонії в Кампосі, створеної Рафаелем Захарією, раю на землі, якому загрожує цивілізація та виверження вулкану.

«Наймодніший» твір у Франції 2008 р. «Приспів голоду», на написання якого його надихнула його мати, – роман про голод у світі. Тут звучить головний мотив всіх творів Леклекзіо – проблеми сучасного світу: насилля, екологічна катастрофа. Тут є вияв його родової пам'яті – реальна історія, пережита його прадідом.

У його інтерв'ю інший відомий французький письменник М. Турнье назвав свого колегу «одним з найвидатніших авторів сьогодення», зараховуючи його до категорії «письменників-пейзажистів, яких надихає не історія, а географія». На думку М. Турнье, місія таких письменників – розказати не про «злочини та жахи (цивілізації), а про велич і красу землі». Про це Ж.-М.Г. Ле Клезіо розповідає так переконливо, що критики навіть назвали його «екологічним письменником», з чим сам Ж.-М.Г. Ле Клезіо не зовсім погоджується.

Проблема дитинства у творчості Ж.-М.Г. Ле Клезіо. *«Бувають книги, що нас ранять. Починаєш читати, а вона тебе бере за живе, якщо, звичайно, сама жива»*, – так говорять читачі про збірки новел («Мондо та інші історії» (1978), «Небесні мешканці» (1997)). Читаючи малу прозу Ж.-М.Г. Ле Клезіо ритм життя збивається, і світ, давно відомий і розмірений, знову стає величезним, загадковим, вражаючим і яскравим. Тому що ми були чи ще залишаємося підлітками, розгублено чи рішуче вступаємо у доросле життя. Ровесники героїв Ж.-М.Г. Ле Клезіо знайдуть співчуття і відображення їхніх пошуків. Блискучий стиліст, автор показав відтінки переживань дитини (чи підлітка); її відкритість, що дозволяє розуміти мову землі і неба, спонукає шукати себе, її перші самотійні рішення і свідомість відповідальності за них, як і усвідомлення крихкості буття у цьому жорстокому світі. Для дітей світ є великою книгою, яку потрібно вміти розшифрувати, терпляче, уважно. Все це наштовхує на думку про ідеальне суспільство золотого віку, що збережене окремими племенами і сьогодні. Письменник, проживаючи в їхній спільноті, бачить його як альтернативу сучасності. Звідси образи дітей, створені Ж.-М.Г. Ле Клезіо є надзвичайно важливими з точки зору його програми нового суспільства. Як зазначає у своїй статті В. Фесенко, саме «недосвідчена дитина» найчастіше стає

героєм романів Ж.-М.Г. Ле Клезію, вона здатна відчувати світ у повноті первозданної краси. Автор вважає, що вони мають неймовірну і зворушливу красу. Їхній спосіб бачити світ є чистим, тому що вони ще не встигли зазнати «позитивного» впливу дорослих. Діти володіють неймовірним даром створювати спільність зі всім, що їх оточує: предмети, рослини, тварини, зірки. В оповіданні «Пастухи» цікавим є той факт, що Атрус, великий чорний цап, є вчителем, розумнішим за вчених викладачів. Він знає основні істини, яких не роз'яснюють у школі, але які є основоположними для життя, чого і навчає Огюстена. Найяскравішим прикладом ідеї чистоти дитинства є персонаж Мондо з однойменної новели. Розглянемо те спільне, що є у всіх персонажів-дітей Ж.-М.Г. Ле Клезію. Помічаємо, що вони не мають міцних родинних зв'язків. Мондо, який вільно блукає містом, ніхто не знає, хто він і звідки. Прибувши одного разу до міста, він освітив його своєю невинною чистотою, потім зник не залишивши і сліду. Зовнішність дитячих персонажів Ж.-М.Г. Ле Клезію відразу привертає до себе увагу якоюсь ангельською чистотою, непритаманною звичним дітям. Вони несуть у собі світло і мають сильну внутрішню енергію, що захоплює дорослих навколо них. Коли Мондо покидає місто, то забирає енергію світла з собою. Інша характерна риса: вони покидають місто (і суспільство), яке позбавлене природної гармонії. З цієї причини Лулабі та Даніель полишають школу, що призначена сформувати особистість, нав'язуючи знання, правила і цінності, визначені дорослими. У листі до батька, де Лулабі пояснює свій вибір втекти, вона проводить паралель між школою та в'язницею. Зауважуємо, що дитячі персонажі Ж.-М.Г. Ле Клезію рухаються у протилежний бік від дорослих: вони скеровуються до моря, гір, тобто відкритого простору, який протиставляється закритості та консерватизму міста. Життя в місті асоціюється з нерухомістю, нудьгою, втратою свободи, і навіть смертю; блукання прирівнюється до приєднання до вільної енергії, свободи, щастя жити. Сучасний мегаполіс, створений людиною, є штучною підміною природного життя часів Золотого віку. Тому всі персонажі Ж.-М.Г. Ле Клезію вибирають втечу з міста як протест проти сучасного суспільства. Пастух Жуба, головний герой оповідання «Млин», спостерігаючи за небом, у мріях переноситься туди.

Жон, головний герой оповідання «Гора бога живого», йде побачити гору, яка притягує його невидимою силою. Дитячі образи. Ж.-М.Г. Ле Клезіо – це мовчазні персонажі, які, на відміну від дорослих, ненавидять шум, гам. Вони спілкуються на мові душі. Дитячі образи мають на меті вплинути на інших своєю чистотою, змусити їх побачити щось світле у сучасному світі. Після спілкування з Мондо люди містечка ставали кращими. Важливо зазначити, що саме розповідь «Мондо» відкриває добірку оповідань. Ім'я протагоніста першої історії є значущим: дитина прагне знищити межу між людиною і світом (з лат. *mundo* – знищувати, *mundus* – світ). Проте йдеться не про відмову від цивілізації, а про розуміння потреби єдності з усім живим, оскільки людина все ж залишається природною істотою. Ж.-М.Г. Ле Клезіо стверджує, що навіть особисто він відчуває труднощі в інтеграції в світ дорослих, що не відповідає потребам дитини. Тому час дитинства трактується як епоха найтіснішого контакту дитини і світу, який втрачається в процесі дорослішання.

Висновки. Попри перше враження Ж.-М.Г. Ле Клезіо не проповідує втечі від цивілізації чи відмови від дорослого життя і почуття відповідальності. Стабільність суспільства гарантується його ідеологією і законами. Проте в кінці XX ст. міф прогресу, технічного розвитку і благополуччя виявився оманною. Помножилися ознаки деградації людського духу та торжества механіки. Герої Ж.-М.Г. Ле Клезіо шукають інший спосіб існування і намагаються відмовитися від традиційного мислення, щоб у душі первісної людини глибинно відчувати свою присутність у світі, долучитися до його краси. Звільнення від механічного ритму існування в цивілізації є шляхом ініціації, який починається з відкриття в собі незвіданих глибинних сил і завершується переходом за межі горизонту до нового пізнання. Тому Ж.-М.Г. Ле Клезіо часто обирає дитину чи молоду людину як головного персонажа.

Пошук духовних цінностей автора втілюється у всіх його творах. Пізнати світ означає насамперед пізнати себе, відкритися назустріч іншим людям, боротися з несправедливістю. Саме тому подорож є одним з елементів пошуку, що не зводиться до винятково до незвичного пейзажу та пригод героя. Прослідковуємо подорож як пошук себе.

Французька критика називає його романи ініціаційними. Ж.-М.Г. Ле Клезіо використовує міфи: біблійні (Адам, потоп), грецькі (аргонавти), про творення світу. Його приваблює символіка першоелементів, втілення природних сил в енергію і сновидіннях, пов'язаних з водою, вогнем, землею, повітрям. Його хвилює проблема автентичного зв'язку з буттям речей, людей космосу. Потрібно відчувати свою присутність тут і тепер, вловити енергію, яка йде від світу та акумулюється в простому факті людського життя.

Виокремлюємо головну проблему творів Ж.-М.Г. Ле Клезіо як «Природа – цивілізація» у новорусоїстичному трактуванні. Романи автора є автофікційними з показом подорожі як ініціації, необхідної для визначення своєї ідентичності.

В новелах Ж.-М.Г. Ле Клезіо дитина є носієм цієї втраченої чистоти та відкритості душі, що вже давно не існує у світі дорослих «цивілізованих» людей. Дитина як персонаж є втіленням ностальгії за втраченою невинністю.

Ж.-М.Г. Ле Клезіо – за простоту викладу, далеку проте від спрощеності і невигадливості. У романах не бракує ні прикметників-епітетів, ні повторів-литаній, ні епічних анафор. Вживання мови-словесного малюнка наближає роман до поезії. Ліричність близька до декламаційно-піднесеної. Агресивний дотик зовнішнього світу породжує таку ж агресивну, в синтаксичному плані розірвану мову, з порушеним логічним зв'язком між окремими елементами.

Місце письменника у добі, його значення. Твори Ж.-М.Г. Ле Клезіо про тривогу за долю сучасної людини. Проза Ж.-М.Г. Ле Клезіо по справжньому поетична. Вона не аналізує події, не намагається дати чітку картину світу, а творить метафори, оперує аналогіями, що поєднують окремі елементи Космосу асоціативними зв'язками. Людина живе в одній великій реальності світла і темряви. В результаті своєї недосконалості вона сприймає тільки поверховий прояв реалій – той, який піддається раціональному аналізу. Глибина, жива безмежність залишається внизу. Щоб її пізнати, потрібно перевернути світ, або ж відмовитися від звичного погляду на нього. «Безмежна вічність у кожній піщинці» – і тільки

поетичний погляд на неї. Погляд долучення до її суті дозволить розкритися цій істині.

Ж.-М.Г. Ле Клезіо , що сьогодні живе між Нью-Мексико, Маврикієм і Ніццою, говорить, що його батьківщина не Франція, а швидше французька мова. В маніфесті, опублікованому в «Le Monde», Ж.-М.Г. Ле Клезіо і ще 43 автори звернули увагу співвітчизників на той факт, що французька література замкнута в географічних межах країни. Якщо вона стане такою ж відкритою, як англійська (автори з колишніх колоній – С. Рушді, Н. Гордімер та ін.), то її чекає світове визнання.

Твори Ж.-М.Г. Ле Клезіо перекладені більше ніж 20 мовами. Укр. переклади Я. Кравця «Ритурнель голоду», Г. Чернієнко «Потоп», О. Кобчинської «У лісі парадоксів», Г. Чернієнко «Золотошукач».

Запитання і завдання

З'ясуйте значення творчості. Ж.-М.Г. Ле Клезіо у контексті світової літератури ХХІ ст.

Чи можна стверджувати, що. Ж.-М.Г. Ле Клезіо є письменником-космополітом?

Розкажіть про проблематику і тематику у романах Ж.-М. Г. Ле Клезіо.

Які проблематичні групи романів виділяють у творчості Ж.-М. Г. Ле Клезіо?

Поясніть проблему «людина –цивілізація» у романах Ж.-М. Г. Ле Клезіо .

Порівняйте проблематику романів М. Турньє і Ж.-М.Г. Ле Клезіо.

Проаналізуйте проблему дитинства у новелах Ж.-М.Г. Ле Клезіо.

Література

Кушнір І. Світ дитинства у новелах Ж.М.Г. Леклезіо. Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: філологія. Випуск 4. Бердянськ, 2014. С. 41-52.

Фесенко В. По той бік світу, або читаючи Леклезіо. Всесвіт, 2001. № 7-8.С. 141-143.

Фесенко В. Кіт у чоботях або Фрагментарні роздуми на теми французької літератури останнього десятиліття. *Всесвіт*, 2003. № 5-6. С. 139-145.

Французький роман 1945-2000. Алхімія слова живого. Навч. пос. Автор і упорядник В. Фесенко. Київ: Промінь, 2005.

Fillon A. Le pays hors du temps. *Lire* – février 2006. №342. Р. 60-61.

Веркор

Фінчук Г.В. (Рівне)



Веркор (псевдонім Жана Марселя Брюллера, 1902 – 1991), французький прозаїк і художник. Головне завдання своєї літературної творчості письменник визначав так: «Я пишу так, щоб викривати брехню і несправедливість. І для того також, щоб допомогти читачу знайти сенс життя». Один з французьких критиків зауважив: «Якби можливо було персоніфікувати людську гідність, то це був би Веркор».

Народився Веркор у Парижі 26 лютого 1902 р., де здобув інженерну освіту. Початкове зацікавлення Веркора мистецтвом було пов'язане з живописом, зокрема, з працею художника ілюстратора та гравера. Як художник, до початку німецько-фашистської окупації Веркор створив кілька книг та альбомів, ілюстрував художні твори А. Моруа, Р. Кіплінга, С. де Сасі та ін. Водночас Веркор брав активну участь у громадсько-політичній роботі, зокрема, в мистецьких та політичних заходах, спрямованих на захист миру та попередження фашистської загрози. На засіданнях ПЕН-клубу, всупереч іншим членам, що побоювались різкої реакції з боку Німеччини, він виступав із різким засудженням антисемітизму. «Письменник повинен бути насамперед відважним і за будь-яких обставин говорити те, що думає, якою б не була розплата за цю відвертість. Таким є перший догмат віри мого фаху», – зауважував пізніше Веркор. Війну він зустрів на знаменитому альпійському плато Веркор, на якому згодом розгорнуться особливо запеклі бої між окупантами та партизанами і назва якого стане літературним

псевдонімом самого письменника. Разом із товаришами-однодумцями Веркор створив у 1941 р. підпільне видавництво руху Опору «Едітьон де мінюї», яке видало упродовж років окупації понад тридцять книг антифашистського змісту. Після звільнення Франції видавництво продовжило свою роботу, а Веркор залишався на посту головного редактора до 1948 року.

Першою з книг письменника стала повість «Мовчання моря» (1942), якою Веркор дебютував як письменник. Водночас ця повість стала однією з вершин літератури французького Опору. Дія твору відбувається в невеличкому французькому будиночку, куди окупаційна влада вселила офіцера гітлерівської армії Вернера фон Ебреннака. Він – освічена, інтелектуально розвинута і навіть коректна людина, яка нібито й не бажає нікому зла, більше того, він багато говорить про зближення і творчу співдружність німецької та французької культур, але усі його аргументи знецінює і перекреслює та обставина, що таким чином він намагається виправдати агресивні амбіції Німеччини. Інші мешканці будиночка, власне, його справжні господарі – старий француз і його молода племінниця, зображені підкреслено мовчазними, майже непорушними, але їхнє мовчання символічне – це «мовчання моря», яке завжди передує штормовому вибуху. Мовчання власників будинку – це й полеміка Веркора з колабораціоністськими колами Франції, які висували гасла національного порозуміння французів і німців. На думку Веркора, в умовах війни таке співробітництво неприпустиме. До морально-етичної проблематики, пов'язаної з подіями Другої світової війни, Веркор продовжував звертатись і в наступних романах, написаних ним під час окупації і невдовзі після її закінчення: «Шлях до зірки» (1943), «Зброя п'їтьми» (1946), «Могутність світла» (1951).

Головна думка усіх цих творів полягає в тому, що людина за будь-яких обставин, навіть таких, що безпосередньо загрожують її існуванню, не повинна поступатися своїми моральними принципами і не втрачати гідності, як це сталося з героєм роману «Зброя п'їтьми» П'єром Канжем. П'єр, перебуваючи у фашистському концтаборі, під дулом наставленої на нього зброї зламався і разом з трупами задушених у газовій камері в'язнів власноручно змушений був

кинути в піч тіло свого ще живого товариша. Після цього, на думку автора, та й на особисту думку головного героя, він втратив моральне право називатися людиною.

Уже з перших творів яскраво проявилися основні стильові риси прози Веркора, яка має багато спільного із жанром філософської притчі. Вона тяжіє до створення виняткових, екстремальних ситуацій, що слугують своєрідним випробовувальним тестом для людини, яка в них потрапляє, тестом на людяність, гідність, моральність. «Я пишу з метою пробудження в людині неспокою», – зауважував письменник. Окремими прийомами та світоглядними настановами проза Веркора наближається до літератури екзистенціалізму, але водночас і полемізує з нею, заперечуючи пасивне ставлення до порушених проблем, закликаючи до активної громадської протидії всьому, що хоча б потенційно загрожувало поневоленню чи знеціненню людської особистості.

У проблематиці повоєнної прози Веркора більш або менш чітко виділяються дві магістральні тематичні лінії – умовно-алегорична і конкретно-історична, в основі яких філософські роздуми про природу людини, чи, точніше, сутність власне людського у ній. Першу групу становлять романи «Люди чи тварини» (1952) і «Сільва» (1960). Своєрідним теоретичним підґрунтям цієї групи романів стало есе Веркора «Більш або менш людина» (1950), в якому письменник зіставляє еволюцію тваринного і людського світу і розмірковує над причинами, що виокремили людину з процесів загальної біологічної еволюції. Зацікавленість теоретичними питаннями людської еволюції у її зв'язку з питаннями біології, психології, моралі, релігії письменник буде виявляти і пізніше: есе та теоретичні праці «Мораль християнська і мораль марксистська» (1960), «Свобода чи фатальність» (1970), «Питання про життя, адресовані шанованим біологам» (1973), «У що я вірю» (1975) та ін.

Питання цього ж порядку Веркор намагається розв'язати і у своїх романах. Роман «Люди чи тварини» побудований на фантастичній ситуації: наукова експедиція знаходить у Новій Гвінеї напівмавп-напівлюдей – істот, яких назвали «тропі». Знахідка спричинила бурхливу наукову дискусію стосовно того, ким саме є тропі – людьми чи мавпами. У процесі цієї дискусії

раптом з'ясовується, що ніхто не може дати точного означення людини. Крім того, «власне людськими» у природі тропі виявляються винятково негативні, антицивілізаційні риси, які, за логікою речей, свідчать швидше про тваринність людини, аніж про людяність тропі.

Схожа ситуація змальована й у романі «Сільва», де історії інтелектуалізації лисиці, котра, внаслідок відмови від тваринних інстинктів стала майже людиною, протиставляється інша історія – людини, котра через вживання наркотиків, навпаки, повільно регресує до тваринного стану. Таким чином, за Веркором, людяність – це не автоматичний наслідок приналежності до класу людських істот, а результат вияву певної духовної сутності, основу якої складають три головні риси: моральна гідність, суспільно-корисна діяльність і вміння стримувати свої інстинкти.

До творів, що представляють конкретно-історичну тематичну лінію повоєнної прози Веркора, належать: роман «Сердиті» (1956), у якому змальована діяльність вчених на тлі політичної боротьби у повоєнній Європі; повість «На цьому березі» (1958), де порушена проблема колабораціонізму, тих, хто в умовах повоєнної Франції називає себе патріотом і переслідує справжніх патріотів, колишніх учасників руху Опору; роман «Квота, або Прихильники достатку» (1966) – памфлет, що містить сатиру на примітивно-споживацьку психологію, яка знеособлює людину; роман «Пліт Медузи» (1969), побудований на протиставленні уявного і справжнього героїзму, свідомо бунтарської і конформістської життєвої позиції; роман «Як брат» – роздуми над сутністю громадянської позиції людини у сучасному суспільстві; роман «Вовча пастка» (1979) – розповідь про колишнього в'язня концтабору, який через багато років знаходить свого ката, що дає привід письменнику для протиставлення у людині героїзму і страху, шляхетності і мерзенної ницості.

Усі повоєнні романи Веркора, по суті, є продовженням духовних пошуків письменника, котрий намагається окреслити суть і межі людського в процесах природної еволюції та історичного розвитку суспільства. Прикметна риса усіх цих творів полягає в тому, що Веркор намагається розглянути людину поза вузькочасовими та політично- і соціально-

контекстуальними межами. Його цікавить людина як така, людина у філософському сенсі цього поняття, в її найбільш глибоких духовних основах буття. «Письменник, – говорив Веркор, – обираючи знаряддям своєї діяльності слово, бере на себе нележку, але неминучу відповідальність. Його творчість може або сприяти послідовному розвитку людяності, або, навпаки, гальмувати цей процес, тобто змінювати його напрямок, призводити до регресу». До дискусій про типи роману і взагалі стильові течії Веркор ставився з притаманним для нього гумором: «Ми схожі на туристів, які палко обговорюють, який вид транспорту – пароплав, літак або поїзд – обрати, ще не обговоривши, куди вирушати...»

Активна соціально-політична позиція – це й одна з найбільш прикметних ознак постаті самого Веркора. У повоєнний період він став членом Національної та Всесвітньої Рад Миру. Він активно виступав на захист жертв будь-якої політичної розправи та військової агресії, засудив дії французьких військ у Алжирі, вторгнення радянських окупаційних частин в Угорщину в листопаді 1956 р.: «Дуже боляче бачити, коли той, за чий ідеали ти боровся, чинить майже так само, як той, проти кого ти боровся». У листопаді 1969 р. він разом з іншими письменниками виступив на захист О. Солженіцина. Занепокоєний долею людства, яке, на його думку, не зробило правильних моральних висновків з Другої світової війни, він написав у 1972 р. декларацію «Гітлер виграв війну», де з сумом констатував: «Гітлер програв війну на полі битви, але виграв в душах та серцях людей».

Яскравими зразками публіцистики Веркора, в якій він застерігає від «фашизації свідомості» сучасного суспільства, є праці «Досить брехати!» (1979) та «Подвійне вбивство» (1981). Веркор відомий не лише як публіцист, але й як історик. Серед його історичних праць виділяються книги «Битва мовчання. Нічні спогади» (1967), «Про глузд та безглуздя історії» (1912), «Сто років історії Франції» (1981–1984), «Анна Бoleйн» (1985) та ін.

Помер письменник 10 червня 1991 р. в Парижі. «Кожна книга Веркора – до якої б оповідної моделі вона не тяжіла, пише Т. Балашова, – завжди сигнал тривоги: «Я пишу, щоб вселити дух занепокоєння». І якщо Веркор закликає роман

«бути весь час з людиною, серед обставин, від яких залежить її доля», то чекає він від такого «сусідства» результату, який, на жаль, не реалізовано до сих пір: «Необхідно, аби народилася нова мораль – без неї людина ризикує виявитися безпорадною перед натовпом, який підпорядкує її колективній свідомості». Пробудити в людині особистість, яка б сама, без звертань до авторитетів, без рабської залежності від нав'язуваного їй, звичного, вела на рівних діалог із століттям, – від цього завдання Веркор не відступав ніколи».

Запитання і завдання

Які ідейні пріоритети визначили світоглядні позиції Веркора?

Яким був художній дебют письменника? В чому можна вбачати символіку «Мовчання моря»?

Розкрийте зміст творів Веркора, присвячених подіям Другої світової війни.

Охарактеризуйте проблематику післявоєнної творчості Веркора.

Література

Балашова Т. Диалог с веком. *Веркор Избранное*. Москва: Радуга, 1990.

Черневич М., Штейн А., Яхонтова М. История французской литературы. Москва: Просвещение, 1965. 638 с.

Французская литература 1945–1990. Москва: Наследие, 1995 с. 928 с.

Евнина Е. Современный французский роман. 1940–1960. Москва: Издательство Академии наук СССР, 1962. 518 с.

Селін

Криворучко С. К., Шапарева Н.О. (Харків)



Справжнє ім'я **Селіна** – **Луї Фердінан Детуш** (1894-1961). Письменник народився в родині бухгалтера Фердінанда Детуша та власниці крамниці мережива Маргетити Гійо. Псевдонім Селін взяв у своєї бабці. У період навчання в школі їздив у Німеччину та Англію для оволодіння мовами цих країн. Селін залишив гімназію та здобував освіту

комерсанта, тричі намагаючись скласти іспити, і всі рази невдало. До Першої світової війни він добровільно записався на фронт. Цей активний крок був протестом проти волі батьків. На фронті письменник був поранений в плече і голову у Фландрії. Наслідками стали психоз та параліч руки, що зробили його військово непридатним. За участь у війні він отримав медаль.

Саме під час Першої світової війни Селін починає писати вірші, вести щоденник. Після поранення письменник працював у Лондоні у Французькому посольстві. 1916 р. працював у Алжирі наглядачем на плантаціях, 1918 р. вивчав медицину в Ренні, де отримав після іспитів диплом бакалавра, після чого обрав спеціалізацію епідеміологія. 1919 одружився з дочкою медичного університету Едіт Фолле. 1924 р. Селін захищає дисертацію, яка була присвячена антисептичним дослідженням угорського акушера-гінеколога Ігнаца Земмельвайса, після чого став практикувати як лікар. Селін обіймав посаду секретаря Інституту гігієни та епідеміології, працював у комісії гігієни у Лізі Націй. Це вплинуло на його переїзд у Женеву. Проживання на відстані з родиною та інтерес до красивих жінок призвели до розлучення. 1926 р. Селін вивчав проблеми гігієни на заводі Форда в США, Африці, Канаді, Кубі, Німеччині. 1928 р. в лікарні Кліші він завідував відділом інфекційних хвороб. Там він пише свою першу п'єсу «Церква», в якій у репліках дійових осіб втілює ідею неправомірності колоніалізму, обману можновладцями спільноти в декларативній тезі «права людини», що ніяк не виявляється в реальності. Специфікою його досліджень у Німеччині став аналіз взаємовпливу безробіття та погіршення здоров'я. Наукові інтереси Селіна фокусувалися навколо епідеміологічних ризиків у різних країнах.

Пацієнтами Селіна були бідні люди: пенсіонери, робітники, безробітні, тому він не брав гроші за свої консультації. Окрему увагу письменник приділяв тваринам, яких поселяв у своєму будинку. Оскільки грошей лікарська практика не давала, він задля грошей почав писати літературні твори. Упродовж 1928-1932 рр. він пише свій відомий роман «Подорож на край ночі», в якому висловлює критику патріотизму як феномену, відчай військових злиднів і відвертий сексуальний цинізм. Роман викликав резонанс у

читацькій аудиторії – настрої від яскравого захоплення до гострого несприйняття. У період написання роману Селін мав стосунки з американською танцівницею Елізабет Крег, якій і присвятив цей твір.

Сам письменник мав числені зв'язки з різними жінками. Його захоплювала жіноча краса, окрему увагу він звертав на ідеальні фігури, тому балерини та танцівниці оточували його завжди. Навіть під час стосунків із Елізабет, у нього було багато різних жінок. Тому він і розлучився з першою дружиною, оскільки вона не могла цього витримати.

1936 р. надруковано роман «Смерть у кредит». Так само як і Андре Жід 1936 р. Селін відвідав СРСР. Письменник дуже розчарувався в цій країні рівнем життя звичайних людей. Свої спостереження він втілює у памфлеті «Моя провина», де критикував комуністичні погляди, соціальну систему цієї країни, та уперше висловив антисемітські настрої. 1937 р. у памфлеті «Дрібниці для погрому» він впроваджує ідею «світової єврейської змови». Андре Жід після прочитання цього тексту метафорично визначив Селіна як «політичного сюрреаліста».

1940 р. Селін вдруге одружується. Його обраниця – танцівниця «Опера комік» Люсетт Альмазор. Напередодні Другої світової війни у текстах Селіна простежується ненависть до євреїв, що поєднує його світоглядну концепцію з поглядами А. Гітлера. Селін прагнув мира будь-якою ціною, тому в суголосності із фашистськими ідеями виявляється не прихильність до А. Гітлера та його політики, а бажання уникнути кровопролиття, яке зазнала Франція під час Першої світової війни. 1941 р. у памфлеті «Встрягли в халепу» Селін закликав окупованих французів до колаборації з Гітлером, який здатен, на думку письменника, захистити Францію проти комунізму СРСР. Так письменник почав працювати з німцями: він мав бесіди з послом Німеччини Отто Абетцом, та з іншими впливовими особами. Парадоксом є те, що саме Селін закликав німців до знищення євреїв у приватних розмовах. Після цього французи з ненавистю почали ставитись до письменника, яким дехто раніше захоплювався. Незважаючи на декларативний антисемітизм у Селіна були друзі євреї; під час окупації Франції в будинку Селіна був штаб Руху Опору, про що письменник не

доносив у Гестапо. Отже він був суперечливою яскравою особистістю, інтелектуалом, який мав власні погляди, які не соромився вислювлювати, хоча вони відрізнялися від позиції більшості. Саме через свої переконання й відкритість і постраждав Селін.

Від французького Руху Опору письменник отримав символічне попередження: посилку з труною, а з часом відбувся і замах на життя Селіна 1944 р. Тому німецька влада мусила захищати Селіна від французів: спочатку він переїхав у Баден-Баден, пізніше в Зігмарінген, а потім у Бранденбург.

Упродовж 1944-1945 рр. Селін живе в Німеччині. Коли Селін відчув поразку німців у війні, він спробував переїхати в Швецію, що йому не вдалося, тому письменник переїхав у Данію в квітні 1945 р., незадовго до завершення Другої світової війни. Біографічні епізоди цього періоду віддзеркалені в романі «Північ». Саме в Данії його звинуватили в посібництві німцям та вбивствах, у антигуманності, після чого посадили за ґрати. 1947 р. йому дозволили жити з підпискою про невиїзд близ Даньського міста Корсер на фермі. 1949 р. скасовується його підписка про невиїзд. У той же час – після завершення Другої світової війни – у Франції Селіна засудили заочно до смертної кари з конфіскацією майна. Але 1950 р. його помилували, що дозволило письменнику повернутися у Батьківщину: в Прованс. Згодом Селін переїжджає в Мьодон.

Поступово реабілітується репутація Селіна, він продовжує писати, його запрошують на телебачення, а інтерв'ю друкують у пресі. 1954 р. виходять його романи «Феєрія для іншого разу», «Інтерв'ю з професором Y». В останні роки життя він пише трилогію «Із замку інший» 1957 р., «Північ» 1960 р., «Рігодон» (1960 р.) 1969 р. Помирає Селін 1961 р. у той день, коли і завершив «Рігодон». Цей роман було надруковано вже після його смерті 1969 р. Поховали письменника на кладовищі Медону.

Естетичні домінанти. На поетику Л.Ф. Селіна вплинули історичні, політичні, соціальні, культурні, філософські чинники. Перша та Друга світові війни стали тлом подій, які змусили героя занурюватися у власний внутрішній світ та самотужки шукати вихід із усе зростаючого стану розчарування, тривоги, безпорадності, відчаю, песимізму.

Л.Ф. Селін входить у дискурс модернізму, оскільки загострюється увага до психологічних станів свідомості героя, осмислюються питання буття, антираціоналізму. Письменник висловлює протест проти існуючої системи цінностей.

Творам Л.Ф. Селіна властива антивійськова спрямованість, тяжіння до документальності, автобіографізм, еволюція теми смерті як невід'ємного елементу буття, концентрація на емоційно-чуттєвій сфері життя людини, підкреслення абсурдності та трагічності існування індивіда у ворожому світі.. У творах 2 пол. XX ст. наявні домінанти соціально-критичної спрямованості Л.Ф. Селіна в осмисленні нагальних проблем, породжених або розвинених XX м століттям.

Трилогія романів **«Із замку інший» 1957 р., «Північ» 1960 р., «Рігодон» 1969 р.**, незалежно від попередніх творчих здобутків письменника, увібрала попередній життєвий та творчий досвід письменника. У творах трилогії подано переосмислення автором трагічних історичних подій XX ст.: розчарування після Другої світової війни, відчай через неспроможність опиратися системі з її вкоренілими антигуманними цінностями. Твори «Із замку в замок», «Північ», «Рігодон» охоплюють переважно історичні події періоду 1944–1945 рр., під час яких письменник перебував у вигнанні до Німеччині, а згодом до Данії. У творах частково транспоновані біографічні події з життя реального автора, тому твори позначені особистим досвідом.

Авторське бачення соціально-політичного ладу, в основі якого – прагнення влади (концепція Ф. Ніцше), а в самій системі панує ненависть між її структурними елементами. Письменник переймається потенційною загрозою зникнення білої людини внаслідок домінування інших рас (негроїдної та монголоїдної) та внутрішньо зумовленої деградації самої білої людини (нездоровий спосіб життя, пияцтво, війни). Причому у випадку Л.Ф. Селіна ця точка зору не є проявом ксенофобії, а скоріш громадянська позиція расового занепокоєння, оскільки азійським націям притаманний більший хист до самоорганізації та біологічне домінування над європеїдною расою.

Критично-викривальна інтенція Л.Ф. Селіна зосереджена навколо загальної критики людської істоти як уособлення

посередності, зла, лицемірства, недовірливості, жорстокості, підлості. Письменник не скупиться на різкі, їдкі висловлювання на адресу людини. Висловлюється думка, що видавці паразитують на діяльності письменників, є їхніми грабіжниками, а становище письменників порівнюється з каторгою. Мотив ненависті до близьких та родичів реалізується впродовж трьох творів трилогії, оскільки герой Л.Ф. Селіна страждає від усвідомлення того, що родичі чекають на його смерть, аби заволодіти його майном. Простежується переосмислення родинних стосунків, які втратили класичне розуміння допомоги та порядності. Прочитується думка, що XX ст. продемонструвало занепад інтелекту, адже розпалення Першої та Другої світових війн проявило нездатність розумного вирішення серйозних ситуацій. І сам подальший ритм життя призвів до того, що людина втратила спроможність розмірковувати, наслідком чого є деградація людського роду. Висловлюється переконання, що людина із самого народження є донощиком, бо це закладено в її природі, а єдиним її виправданням є той факт, що одного дня вона приречена на зникнення. Так сконструйована індивідуальна концепція бачення світу.

Дискурсу трилогії Л.Ф. Селіна властивий крайній песимізм, що втілюється в ідейній канві творів, в яких простежується еволюція песимістичного настрою наратора, що скаржитися на власне життя, на низький рівень свідомості суспільства, на деградацію моральних устоїв населення. Вираження авторської концепції здебільшого відбувається через художній прийом **скарги**, в якому проявляються тотальна невдоволеність, розчарування, загальний песимізм Л.Ф. Селіна.

За жанром твори «Із замку в замок», «Північ», «Рігодон» за домінуючими ознаками відповідають характеристикам роману. Історія розгортається навколо емоційно-психологічної еволюції головного героя Л.Ф. Селіна, але у творах формується повномасштабна картина всієї Європи, що підкріплюється великою кількістю другорядних героїв, які головним чином сприяють репрезентації еволюції персонажа у конкретних соціально-історичних умовах. Важливо, що твори трилогії підпадають під категорію автофікції, що включає в себе реальні

елементи у поєднанні з уявними, вигаданими. Характерною ознакою автофікції, що також простежується у творах трилогії, є збіг автора, наратора та персонажа Л.Ф. Селіна, а головною метою такої літературної форми є намагання зацікавити читача вигаданої історії, змусити його повірити, що він зможе в ній дізнатись більше про особисте життя автора. У творах простежуються численні автобіографічні компоненти, такі як кіт Бебер, друг Л.Ф. Селіна Ля Віга, дружина Лілі, помешкання у передмісті Парижу Медоні, перебування у Німеччині та Данії тощо. Отже, поєднання романних та автофікціональних рис дозволяє визначити твори трилогії як автофікціональні романи.

Інтерпретація наративної специфіки творів трилогії спрямована на виявлення домінуючих наративних інстанцій, що втілюють художню концепцію світу Л.Ф. Селіна, авторський спосіб зображення дійсності. Наративні стратегії відповідають загальній інтенції відтворення суб'єктивного світосприйняття Л.Ф. Селіна. У творах простежується несиметричність сюжету та фабули. Відмова від хронології проявляється в перетині трьох часових пластів, події викладено ретроспективно та антиципаційно. Композиція трилогії вибудовується як «розмова» із читачем, якого можна визначити як експліцитного, оскільки у творах він виступає текстуально зафіксованими звертаннями автора. Отже, читач ніби представлений як окремий герой і несе вагому сенсотвірну функцію.

Повісткування Л.Ф. Селіна представлено із внутрішньою фокалізацією, зосереджено на відчуттях і думках героя. «Фокалізатором» оповіді є сам наратор, бо читач бачить усі події крізь призму позиції персонажа. Оскільки оповідь ведеться від імені героя Л.Ф. Селіна, він є «драматизованим» наратором. Враховуючи той факт, що оповідь є власною історією наратора, його можна вважати «гомодієгетичним», адже він безпосередньо є героєм тієї історії, яку розповідає.

Модус презентації історії у трилогії відноситься до сцени, де події відбуваються, стрімко змінюючи одна одну. У той же час модус оповіді – драматичний. Ці критерії дають підґрунтя визначити оповідну форму як «драматизовану свідомість», яка, за П. Лаббоком, дозволяє безпосередньо зображати

психологічне життя персонажа, поєднуючи в собі картинний модус зовнішнього світу із драматичним модусом показу світу внутрішніх переживань персонажа. Л.Ф. Селін створює образ людини на засадах концептуальних рис ліричного героя, наділяє його почуттями тривоги, страху, відчаю.

Розглядаючи специфіку хронотопу у творах трилогії та його роль у реалізації концепції світу та критичного світогляду Л.Ф. Селіна, хронотопу дороги притаманний мотив зустрічі та хронотоп потягу, в якому відмічено втілення ідеї випробовування. У творах майже відсутній родинно-побутовий пласт, який компенсується глибокою репрезентацією соціально-історичної дійсності шляхом реалізації мотиву зустрічі, зокрема зустрічі персонажа із можновладцями, пацієнтами, злодіями, лікарями, божевільними, дітьми, покинутими батьками, циганами тощо. Еволюція ідеї випробовування розкрита у Л.Ф. Селіна у внутрішньому монолозі, оскільки він не шукає зовнішньої реалізації страждань, а занурює переживання у глибини внутрішнього світу. Застосування запропонованої М.М. Бахтіним концепції рядів людського тіла, одягу, їжі, випорожнень дозволяє викрити ницість людського існування, соціальну нерівність, чванливість, жорстокість людської натури, що надає оповіді натуралістичності, правдивості зображення, експресивності. Л.Ф. Селін протиставляє розкіш одягу та їжі заможних осіб (аристократки графині Тулф-Чеппе, фрау Фрухт, чиновників Харраса, Шульца, фон Лейдена, Франц Трауб) скруті бідного населення, акцентує нерозумність та абсурдність марнотратства під час воєнних дій.

Використання Л.Ф. Селіном фізіологічних рядів, зокрема, випорожнення, має на меті зняти удавану чемність, вихованість, моральність простої людини. Людина постає «оголеною», не прикрашеною облудністю, яка б приховувала істинну натуру.

Специфічні риси ідіостилю Л.Ф. Селіна віддзеркалюють його художню концепцію світу. Емоції та почуття є основою поетики трилогії, яким підкорене функціонування художньої образності. Образи героїв не зазнають екстенсивного розвитку, проте дуже вагомим є психологічний складник, оскільки домінує емоційно-настрове начало. Характерною рисою творів

трилогії є примат настрою над дією. Еволюція художніх образів у трилогії простежується на тлі воєнних подій Другої світової війни, що зумовлює їхню специфіку. Екзистенційний песимізм Л.Ф. Селіна проявляється у приреченості індивіда на самотність, а почуття безнадійності змушує замислитись над існуванням сенсу буття. Простежується ідея Л.Ф. Селіна, що в основі людських стосунків криється ненависть, чим пояснюються безглузді вчинки людей, спрямовані на взаємоприпинення. Провідним засобом передачі почуттів та умонастрою наратора є прийом **скарги**, що першочергово апелює до співчуття читача, в якого він шукає психологічного відгуку.

У портретах героїв трилогії «Із замку в замок», «Північ», «Рігодон» Л.Ф. Селін багато епітетів, в яких розкривається своєрідність кольорів, зокрема відтінків обличчя. Причому у переважній більшості випадків зустрічаються не «позитивні» епітети, що підкреслюють красу та здоров'я, а навпаки ті, що зображують потворність або хворобливість. Бліді обличчя робочих будівельного майданчику у «Півночі» відображають втому від безупинної праці. Обвислі губи, впалі щоки, мервецька блідість та схудлість, що помічає наратор у своїй зовнішності, свідчать про фізичну і духовну виснаженість через численні випробовування та нужденність. У портретах жінок проявляються естетико-філософські погляди автора та розвінчується міф про сучасну «модельну» красу, яка втратила істинні цінності. У трилогії представлено узагальнений портрет розчарованого суспільства, на якому позначились безглузді смерті численних невинних людей.

Ідіостилю Л.Ф. Селіна притаманне впровадження аудіовізуальних елементів, які апелюють до органів відчуттів читача як до безпосередніх реципієнтів та наближують його до категорії слухача та глядача. Аудіальний компонент здебільшого застосовується з метою адекватного зображення військової атмосфери. Л.Ф. Селін саркастично карикатуризує рутинне життя, сповнене повсякчасними вибухами, гуркотіннями, небезпекою, що вже увійшло у звичку і сигналізує про буденний розпорядок та стабільність. У творах трилогії «Із замку в замок», «Північ», «Рігодон» підтримується загальний підвищений тон, де все кричить, стогне, репетує.

Звуковий супровід створює ефект безпосередньої присутності читача у зображуваних сценах, він ніби занурюється в оточуючі події і чує всі грохоти та крики навколо себе. Тексти Л.Ф. Селіна звучать також завдяки вживанню ономафій, основна функція яких полягає у відображенні реальності світу, створенні відповідної атмосфери.

Відзначено, що психологізм у творах Л.Ф. Селіна «Із замку в замок», «Північ», «Рігодон» досягається також вживанням колористичних епітетів, які передають жахіття воєнних подій, тривожний стан, в якому знаходилося суспільство через непевність у майбутньому. У «Рігодоні» спалене бомбардуваннями місто Ганновер зображується рожевим та зеленим танцюючим полум'ям. Вибухи бомб асоціюються у наратора із червоно-блакитно-зеленими квітами та порівнюються із виставою, яку більше ніде не побачити. Добираючи кольоритиви, автор головну увагу приділяє ознакам, що підкреслюють потворність, хворобливість, стомленість людини. Аудіовізуальні описи у трилогії Л.Ф. Селіна покликані відтворити хаос буття, підкреслити занепад суспільства, абсурдність, що охопила практично всі сфери людського існування.

Завдяки комічному ефекту перетинаються дидактична та розважальна стратегії творів трилогії Л.Ф. Селіна «Із замку в замок», «Північ», «Рігодон». Серед засобів комічного лексичні деформації, самоіронія, саркастичні елементи, чорний гумор, гіперболізація, абсурдність. Сміх Л.Ф. Селіна насамперед втілюється у сарказмі, за допомогою якого автор намагається висміяти як саму систему, так і себе самого з метою унаочнення невідповідності існуючої системи особистим очікуванням автора. Шляхом самоіронії Л.Ф. Селін підкреслює матеріальну орієнтованість буття, занепад вищих цінностей. Самоіронія у поєднанні зі **скарженнями** створює загальний песимістичний, зневірений настрій, спрямований на емоційний відгук читача. Лексичні деформації втілюються у каламбурах, через використання яких автор глузує з конкретних осіб та явищ. Наприклад, Л.Ф. Селін спотворює прізвище Е. Тріолє, що французькою виглядає як «Triolet», на «Triolette», в якому вбачається семантична схожість із «toilette» («туалет»).

Окремою категорією злого сміху Л.Ф. Селіна у трилогії «Із замку в замок», «Північ», «Рігодон» є відображення абсурдності розкоші на тлі всеохоплюючої війни та знедоленості бідного населення. Роздратування викликає й загальна абсурдність існуючих умов життя, спрямованих проти самих же людей, а не на їхню користь. Шляхом гіперболізації Л.Ф. Селін створює образи, які покликані здійняти на сміх надмірні форми марнотратства, необґрунтованої розкоші, наприклад велич помешкань та вбрання поліцейського Раумніца, фрау Фрухт, Одетти Кларісси, що живуть у шикарних апартаментах, харчуються делікатесами та носять вишуканні вбрання в умовах всеохоплюючої нужденності та позбавлень. Чорний гумор, що межує з цинізмом, здебільшого виражає людську безглуздість і допомагає замислити адекватне покарання людям за усе лихо, яке вони розповсюджують на землі. Наприклад, у творі «Із замку в замок» Л.Ф. Селін, спираючись на свої компетенції лікаря, надає поради щодо найбільш дієвого способу самогубства. А смерть більше не мислиться як трагічне, унікальне явище, тому що мерці перетворились на невід'ємний елемент пейзажу, до якого всі звикли. Ці їдкі та іноді цинічні висловлювання звучать вельми гармонійно у контексті загальної озлобленості та агресивного настрою творів Л.Ф. Селіна. Провідною рисою стилю Л.Ф. Селіна є серйозність його комізму, який, з одного боку, є розважальним елементом, спрямованим на розслаблення у напруженій обстановці, а з іншого, сміх Л.Ф. Селіна агресивний та завжди несе в собі розвінчання зла, викриття негативних рис суспільства.

Твори Л.Ф. Селіна входять у дискурс модернізму XX ст. Вони насичені комічними ефектами, якими автор висміює вади сучасного суспільства. Завдяки використанню засобів комічного твори носять, окрім дидактичного, розважальний характер. Через використання комічного автор порушує серйозні, нагальні суспільно-політичні проблеми. Завдяки насиченості культурно-історичною інформацією у публіцистичному пласті ці твори варто сприймати на емоційному та інтелектуальному рівнях. Комічний ефект здебільшого досягається сарказмом, самоіронією, абсурдністю, чорним гумором, лексичними деформаціями, що втілюються у

каламбурах. Та основною рисою комічних прийомів Л.Ф. Селіна є їхня критична спрямованість, що відповідає загальному критицизму як основі творчого методу письменника. Окрім того, викривальна позиція автора в тексті творів, за допомогою якої він піддає загальній критиці усі явища суспільства, свідчить про суб'єктивність точки зору та невідстороненість, що доводить нереалістичну спрямованість його творів, де світ не представлений об'єктивно, а відображає особисте світовідчуття письменника.

У художньому мовленні Л.Ф. Селіна простежуються типологічні зв'язки із М. Прустом, що реалізувалося в прийомі потоку свідомості. Антивоєнна тематика та зображення людських страждань споріднюють Л.Ф. Селіна із А. Барбюсом, Ж. Дюамелем, М. Юрсенар, Р.М. дю Гаром, Ж. Роменом, Р. Мерлем, Ж. Жіоно, М. Кундерою, Б. Клавелем, А. Лану. Розвитком теми смерті Л.Ф. Селін перегукується із творчістю А. Жіда, Ф. Моріака, А. Камю, А. Мальро, С. де Бовуар. На рівні пошуку сенсу буття та репрезентації абсурдності існування творчість Л.Ф. Селіна перетинається з А. Мальро, Ф. Моріаком, А. Камю, Ж.П. Сартром. Антиколоніальну тематику поруч із Л.Ф. Селіном впроваджували у свою творчість А. Жід, А. Мальро, М. Дюрас, Р. Гарі, К. Ольє. Документальності у своїх творах прагнули Ж. Дюамель, А. Мальро, А. Камю, Л. Арагон, Р. Мерль. Автобіографічність як провідна риса літературного дискурсу XX ст. простежується, окрім Л.Ф. Селіна, у творчості А. Жіда, Ф. Моріака, Ж. Жене, Ж.П. Сартра, Б. Клавеля. Розмовні елементи у художню тканину твору впроваджують, як і Л.Ф. Селін, Ж. Жене, А. Барбюс, Р. Кено. Таким чином, виявляється генетичний зв'язок творів Л.Ф. Селіна із тенденціями доби з метою визначення творчості письменника як важливого складника історико-літературного процесу Франції середини XX ст. Трилогія Л.Ф. Селіна «Із замку в замок», «Північ», «Рігодон» якнайглибше відтворює складну, здебільшого трагічну реальність XX століття. Естетичний пошук письменника гармонійно вписується у літературний процес Франції, утворивши генетичні зв'язки зі своїми попередниками та сформувавши художній світ, елементи якого запозичували численні послідовники. Цей факт підтверджує значущість його творчого доробку та вплив на увесь подальший

розвиток літератури, адже він відкрив фактично новий творчий метод, який дослідники Л.Ф. Селіна охрестили «селінівським стилем», а галузь його дослідження у Франції отримала назву «селінознавство».

Запитання і завдання

Риси яких напрямів властиві ідіостилю Л.Ф. Селіна?

Яку функцію відіграє скарга в поезиці творів письменника?

Які історичні події віддзеркалились у трилогії Л.Ф. Селіна?

Чи можна вважати документом доби твори письменника?

Назвіть комічні ефекти, які використовує письменник.

Охарактеризуйте художні образи.

Як письменник ставиться до подій Другої світової війни?

Література

Осадчук Р.П. Роман «Смерть у кредит»: брутальність буття та феєрія ефемерного. *Селін Л.Ф. Смерть у кредит, роман*. Пер. з фр. Р. Осадчука; Післямова Р. Осадчука. Київ: Видавництво Жупанського, 2015. С. 549-554.

Шапарєва Н.О. Мотив чутливості у романі Луї-Фердінана Селіна «Із замку інший». *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди*: Серія Літературознавство. Харків, 2012. Випуск 2 (70). Частина І.С. 133–139.

Шапарєва Н.О. Роль портрета в розкритті кризи особистості в романі Луї-Фердінана Селіна «Північ». *Питання літературознавства : науковий збірник*. Чернівці : Чернівецький національний університет імені Ю. Федьковича, 2013. Вип. 87. С. 77–87.

Шапарєва Н.О. Візуально-аудитивні образи у романі Луї-Фердінана Селіна «Рігодон». *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди*: Серія Літературознавство. Харків : ХНПУ імені Г.С. Сковороди, 2013. Випуск 2 (74). Частина 2. С. 134–139.

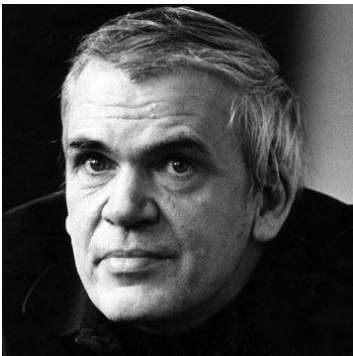
Шапарєва Н.О. Засоби комічного у романі Л.-Ф. Селіна «Із замку інший». *Світова література на перехресті культур і цивілізацій*. Збірник наукових праць. Сімферополь : Кримський Архів, 2013. Вип. 7. Ч. І. С. 239–247.

Shaparieva N. Narrative categories in L.-F. Celine's trilogy «Castle to castle», «North», «Rigodon». *Intellectual Archive*. Toronto, Canada : Shiny World Corp., March 2015. P. 19–23.

Маргінальна / транскультурна література

Кундера Мілан

Криворучко С. К. (Харків)



Кундера Мілан – транскультурний письменник чеського походження, який через політичні та історичні реалії 2 пол. XX ст. вимушений жити у Франції. Творчість письменника слід уважати феноменом європейського мистецтва, що ґрунтується на межі двох літератур: чеської та французької. Розпочинав літературну діяльність письменник чеською мовою, з часом почав писати французькою. М. Кундера народився 4 квітня 1929 р. у Чеському місті Брно. У спільноті тоді панували настрої катастрофи: нещодавній розпад Австро-Угорської імперії, утворення нової країни Чехословаччина, передчуття становлення фашистського режиму в Німеччині. Як чех за походженням, М. Кундера ментально наділений постколоніальним відчуттям другорядності, «вторинності», яка нав'язувалася чехам австрійцями, пізніше, після Другої світової війни, це змінилося агресією та тиском СРСР. М. Кундера був сином музикознавця, піаніста, ректора Музичної Академії Брно. Батько вчив сина грати на фортепіано. Вірші М. Кундера почав писати ще підлітковому віці, у школі. Після Другої світової війни підробляв джазовим музикантом та робітником. У Празькому університеті М. Кундера вивчав музикознавство, кіно, літературу та естетику. Після завершення університету він залишився працювати асистентом на факультеті кіно Празької академії, з часом обійняв посаду професора та викладав світову літературу. Письменник входив у редколегії журналів «Літературні новини» та «Листи», писав есе, поеми, п'єси.

Світогляд письменника формувався в постімперській атмосфері розпаду Австро-Угорської імперії (коли чеська мова

вважалась варварською порівняльно з німецькою) в умовах утвердження психологічних підвалин національної чеської свідомості та визнання гідності чеської нації. Після закінчення Другої світової війни в Чехословаччині панувала комуністична ідеологія, яку на офіційному рівні здійснювала чеська комуністична партія. Політичний тиск скував ідею відродження чеської національної свідомості, вільного інтелектуального розвитку мислячих людей, унеможливив природні витoki мистецтва й культури. М. Кундера поділяв аполітичні погляди чеської інтелектуальної еліти, віддаленої від влади інтелігенції.

1948 р. після завершення школи вступає на Факультет Мистецтв Празького Карлового університету, де вивчає естетику та літературу. Через рік розпочинає відвідування лекцій з написання сценаріїв та режесури в Академії Кіно. За вимогами того часу 1948 р. М. Кундера вступає в комуністичну партію; 1950 р. його за індивідуалістичні настрої виключають із партії, та через це виключають і з університету. Потім з 1956 по 1970 рр. він знов був членом комуністичної партії, поки його знов не виключили. Виключення з партії – рідкісний випадок, який відбувся двічі в житті письменника. Ці події свідчать про нонконформістський світогляд М. Кундери та сильний характер людини, яка здатна на відкритий протест проти системи.

1945 р. М. Кундера друкує власні переклади поезії В. Маяковського. 1953 р. виходить його збірка ліричних поем «Людина, дикий сад». 1955 р. виходить поема «Останній травень». У цих поемах на поетикальному рівні простежується прийняття комуністичної ідеології, яка сприймається як порятунок від фашизму, який силоміць впроваджувався у період Другої світової війни, та від якого тепер з'явилася можливість відсторонитися. 1957 р. виходить збірка поем «Монологи», яка присвячена кохання, стосункам чоловіка та жінки. 1962 р. у Національному театрі Праги ставиться п'єса М. Кундери «Власники ключів». Упродовж 1958-1968 рр. він друкує збірку оповідань «Кумедні кохання» та вірші, що робить письменника відомим. Роман «Жарт» 1967 р. віддзеркалює тоталітарні настрої в Чехословаччині, які були впроваджені СРСР після Другої світової війни. М. Кундера брав активну

участь у подіях «Празької весни» 1968 р., після чого його книги заборонили, вилучили із бібліотек, а письменнику заборонили викладати в університеті. З 1970 р. М. Кундері заборонили друкувати книжки.

Роман «Життя не тут» 1973 р. було надруковано в Парижі, а з 1975 р. М. Кундеру запросили в Ренський університет. 1978 р. М. Кундера переїжджає в Париж, де починає читати лекції в Школі Вищих Мистецтв. 1979 р. за твір «Книга сміху й забуття» уряд Чехословаччини позбавив письменника громадянства, після чого довгі роки його книги були заборонені на батьківщині. У дослідженні А. Пустогарова «Трагедія Центральної Європи» поняття Європа тлумачиться не як географічний об'єкт, а як сфера духу, що заснована на культурі Римського Християнства, та є синонімом мислення «Заходу». Події Празької Весни 1968 року доречно трактувати не як трагедію Чехословаччини, Східної Європи, СРСР і комунізму, а як драму «Заходу», якому погрожують та пригнічують. Отже спадщина М. Кундери є життєво необхідною маргінальною цінністю, символом відбиття ймовірної свободи, що здатна об'єднати та відродити національне чеське мислення на космополітичному рівні. Мотив свободи, що виступає провідним складником роману «Безсмертя», підводить до проблеми відчуття цієї категорії на мистецькому, творчому, побутовому, індивідуальному, національному, історичному, політичному, особистісному рівнях, та допомагає краще зрозуміти поетикальні явища сучасного літературного процесу.

1981 р. М. Кундері надали французьке громадянство. Оточення неадекватно сприймало його, та перекручувало висловлювання, тоді письменник прийняв рішення: з 1985 р. давати лише письмові інтерв'ю, тому що його неправильно цитували. Перше есе французькою мовою «Мистецтво роману» М. Кундера пише 1986 р., а перший роман французькою «Безсмертя» 1988 р. Окрему увагу письменник приділяє мистецтву Відродження, зокрема творам Дж. Боккаччо та Ф. Рабле; сентименталізму Л. Стерна, просвітництву Д. Дідро; із XX ст. осмислював філософські погляди М. Гайдеггера, твори австрійців Р. Музіля, Г. Броха, Ф. Кафки.

М. Кундера упродовж багатьох років у Парижі писав романи чеською мовою, незважаючи на французький снобізм-

»патріотизм». Але чеською мовою в Чехії його твори стали друкуватися після 2003 року, коли автор уже мав усесвітнє визнання, оскільки його романи вперше з'явилися у французьких та англійських перекладах. Навіть російські версії виникли раніше, у середині 90-х р.р., перш ніж чеські оригінали знайшли своїх читачів.

2019 р. письменнику знов надали чеське громадянство. Ця подія відбулася у Франції, її здійснив посол Чехії в будинку письменника.

«Кумедні кохання» – збірка оповідань 1958-1968 рр. Плинність жанру притаманна експериментам М. Кундери. Жанрова трансформація тут ще позбавлена авторського усвідомлення «гіркого» політичного тиску системи на безсилового індивіда-інтелектуала. За першим задумом письменника цикл складався з трьох зошитів, які вийшли 1963 р., 1965 р., 1968 р. У Празі 1970 р. було надруковано спільне видання трьох зошитів, яке вміщувало вісім оповідань. Але пізніше автор переробив збірку, надавши їй композиційну єдність і нову форму, та залишив тільки сім оповідань: «Ніхто не стане сміятись», «Золоте яблуко вічного бажання», «Несправжній автостоп», «Симпозіум», «Нехай старі покійники уступлять місце молодим покійникам», «Доктор Гавел двадцять років по тому», «Едуард і Бог». Оповідання «Симпозіум» займає середнє місце в циклі та виокремлюється за своєю жанровою своєрідністю. У творі простежується синтез жанрів анекдоту, драми та оповідання.

Серед рис анекдоту в «Симпозіумі» виокремлюються гумористична, з сатиричним підтекстом, спрямованість, та поступове розгортання перепетій до новелістичного фіналу. Із драматичного жанру М. Кундера запозичує ідею зображення дійсності через висловлення та дії персонажів, яким надається певна формальна структура: твір складається з п'яти актів, дію розгортають п'ять дійових осіб, текст насичений ремарками, де коментуються рухи, інтонації реплік дійових осіб, ідейні монологи та діалоги героїв вибудовуються в репліки дійових осіб. Окрім драматичної форми автор застосовує поетологічні елементи драми: підводить читача через постійну напругу до гострого конфлікту, у якому розкриває психологію героїв, еволюцію їхніх характерів, мотивацію вчинків та дій

персонажів. М. Кундера тяжіє до трагікомедії або, навіть, до трагіфарсу, оскільки в «Симпозіумі» простежується співіснування комічного та трагічного джерел. Жанр оповідання представлено в тексті перевагою сюжету над фабулою, оскільки інтерес викликає спосіб художнього зображення, а не сама подія, що викликає конфліктну ситуацію, коли в «Симпозіумі» наводяться певні випадки з життя лікарні.

Відповідно драмі дійові особи, а не герої, доктор Гавел, медсестра Алжбета, Флайшман, головний лікар, молода докторша мають портретні характеристики за зовнішніми, соціальними, віковими та особистісними ознаками. Героїв Гавела, Алжбету, Флайшмана М. Кундера наділяє власними іменами, а головного лікаря та докторшу письменник визначає за фаховою ієрархією, що підкреслює їхнє відокремлення: вони коханці, про що «... вся лікарня знає...». Окрім професійних інтересів, персонажів пов'язують надто заплутані любовні зв'язки. Головний лікар одружений, але спить з докторшею; Алжбета закохана в Гавела; Флайшман мріє про докторшу, але згодом починає думати про Алжбету; докторша спить з головним лікарем, фліртує із Флайшманом, а спокушає Гавела. Дійсність передається через дії персонажів та їх висловлювання, які утворюють загальну іронічну ауру. Автор зображує лише любовні перипетії, які, через легку атмосферу флірту, перетворюють лікарню на своєрідний будинок побачень, залишаючи поза увагою біль, страждання, хвороби, що складають традиційне уявлення про це місце.

У інтертекстуальному введенні образу Дон Жуана М. Кундера поєднує кохання і смерть, які пов'язують всіх дійових осіб. Їхні світогляди розкриваються через ставлення до смерті й кохання. На маску Дон Жуана претендують якоюсь мірою всі чоловічі персонажі твору, але кожний по-своєму. Головний лікар займає позицію екс-Дон Жуана. На його «колишність» вказує невідповідність поведінки та самовідчуття. Зараз від одружений, не щасливий у шлюбі, та має постійну коханку молоду докторшу. Підводячи підсумки своєї кар'єри Дон Жуана, головний лікар доходить висновку, що найзначнішою подією у його стосунках із жіноцтвом була

відмова легкодоступної жінки. Своєю відмовою легкодоступна жінка зробила унікальним головного лікаря.

Флайшман – Дон Жуан у зародку. Він романтичний, самозакоханий нарцис, якому подобаються всі жінки. Перешкодою на шляху до «дон-жуанства» Флайшману може стати його почуття відповідальності, оскільки у спробі самогубства Алжбети він звинувачує себе.

Доктор Гавел є анекдотичним, або комедійним Дон Жуаном, через якого М. Кундера зображує сучасний засіб так званої спокуси. М. Кундера зображує розповсюджену сучасну ситуацію, коли не чоловік намагається спокусити жінку, а навпаки, жінка відверто підносить, або пропонує себе чоловікові. Сучасному чоловіку залишається лише вирішити: брати її, чи пройти повз.

Саме так поводять себе обидві жінки «Симпозіуму». Алжбета відверто кидає потомлені погляди на Гавела, використовуючи красномовні жести, відважується на імпровізований стриптиз, щоб доктор захотів оволодіти нею. Докторша пропонує себе значно витонченіше: хитрощами привертає увагу свого коханця головного лікаря до підставного суперника Флайшмаєра, залишаючи його справжнього конкурента Гавела в тіні. М. Кундера упродовж твору відводить докторші досить пасивну фонову функцію, для того щоб підійти до несподіваної й гострої кульмінації. Наприкінці твору дії докторші у приверненні уваги до себе виявляються не передбачуваними: вона спочатку вдається до пліток, намагаючись викликати професійну заздрість Гавела по відношенню до головного лікаря, а коли їй це не вдається, жінка, як амазонка, відверто майже ґвалтує Гавела.

Саме цією сценою письменник наближає оповідання до фарсового анекдоту. Якщо раніше Гавел уважав, що сучасний Дон Жуан вирішує: брати йому жінку, чи не брати, то епізод із докторшею йому довів, що у чоловіка взагалі нічого питати не будуть, і вирішувати йому вже нічого не доведеться. Таким чином, М. Кундера підтвердив висловлену раніше Гавелом думку про смерть Дон Жуана. Письменник робить Гавела носієм рис комедії. Окрім алегоричної смерті Дон Жуана, що виявляється філософським підтекстом оповідання, М. Кундера вводить ймовірну смерть Алжбети, через яку розкриваються

характери твору. Алжбета отруїлася газом, але, на щастя, Флайшман вчасно це помітив та медсестра вижила. Саме навколо епізоду невдалого самогубства М. Кундера розгортає подальший сюжет. Але увагу письменник зосереджує не на самій події смерті, а на ставленні до неї героїв оповідання, через яке розкриваються характери дійових осіб. Інтерпретацію смерті М. Кундера переводить з трагічного пафосу до комічної репрезентації, а наприкінці твору, взагалі, реформує з фарсу в анекдот.

Мотив смерті М. Кундера підкоряє загальній ідеї наукового пошуку, яка впливає з самої назви тексту «Симпозіум» та визначає певний тип поведінки та мислення всіх персонажів. Вони, як науковці, намагаються пізнати предмет. Таким чином, їхні судження утворюють своєрідні теорії, в яких автор представляє різноманітні тлумачення смерті, як загального явища, з одного боку, та з іншого, конкретної спроби самогубства Алжбети. Згідно жанру драми, письменник, через виокремлення теорій персонажів у розділи оповідання, трансформує їх у своєрідні монологи дійових осіб.

Через любовні колізії та заглиблення у пошук відповідей на вічні питання М. Кундера в оповіданні «Симпозіум» підійшов до складної трансформації жанру. Оповідання письменник надав форму драми, в середині якої міститься не трагікомедія, а відбувається саме перехід від трагедії до комедії. Текст оповідання схожий на діалоги, монологи, ремарки, а персонажі нагадують дійових осіб. Напруга досягається М. Кундерою через психологію героїв, яка в свою чергу формує гострий конфлікт (Гавел протиставляється головному лікареві). Жанр анекдоту простежується у загальній сатирі (наукова сфера, лікарська справа), гумористичному підтексті (кумедні висловлення героїв та ситуації, у які вони потрапляють) та новелістичному фіналі (сцена Гавела і докторші). Жанрова переробка досягається М. Кундерою не лише на ґрунті окреслених жанрів, а й у трансформації роду та виду, де синтезуються епос і драма, фольклор і література.

«Безсмертя» роман 1988 р., якому властиво розкриття мотиву свободи. Мотив свободи проходить у романі через загальну поетичну спрямованість, яка об'єднує різнопланових персонажів твору, де сучасність перетинається з минулим,

творча уява з історичними фактами, художні образи з реальними особистостями. Деякі з історичних персоналій стають героями «Безсмертя» (Гете, Далі, Рубенс). Героїня роману Аньєс представлена як сильний індивід, що прагне отримати абстрактну особистісну свободу. Її ніхто не пригнічує, життя жінки за загальними канонами складається «нормативно», але вона відчуває, як оточення сковує душу на енергетичному рівні.

Неприйняття довкілля порушує проблему загальної естетичної потворності сучасного світу. Мотив свободи проходить через опір героїни «нормативному» сьогоденню, норма якого полягає у розповсюдженому несмаку. Ймовірний вихід Аньєс знаходить у прагненні до краси, символом якої може стати звичайна квітка незабудки. Отже ідеал краси потрібно шукати в природі, оскільки сучасна людина, за М. Кундерою, на жаль, не здатна створити щось красиве. Зникнення краси, підкреслює автор, призводить у свою чергу до поступового зникнення кохання.

Мотив свободи висловлюється через відмежування героїни від більшості, від спільноти, з якою важко знайти спільні точки перетину, що призводить до відчуження Аньєс. Відмінність героїни М. Кундера простежує на генетичному рівні, коли вводить у роман епізод, де зображується смерть її батька. Батько Аньєс потонув на кораблі, оскільки панічна давка була йому огидна: ось чому він не захотів торкатися людей, здатних заради власного порятунку приректи інших на смерть. Близькість до жорстоких людей здалася йому страшнішою, ніж вода та смерть. Отже прагнення до усамітнення, в якому тлумачиться воля, Аньєс успадкувала від батька. Це приводить до виявлення мотиву свободи через родинні спільні риси.

Неприйняття оточення спочатку викликає у героїни почуття ненависті, через подолання якого формується відчуженість, оскільки Аньєс усвідомлює власну духовну віддаленість і незалежність від натовпу. Але бажання свободи героїни поглинає весь її мікрокосм, оскільки вона відчуває протистояння не лише до загального незнайомого оточення, а й до рідних людей. Мотив свободи простежується у фатальному прагненні Аньєс до усамітнення. Фатальність цього процесу полягає в тому, що усамітнення ніяк неможливо

досягти. Бажання побути самій перетворилося на нездійсненну мрію. Уривки цієї мрії можна було схопити під час перебування в ліфті, яке надавало декілька миттєвостей усамітнення. Отже мить в чужому ліфті для свідомості героїні важливіша, ніж години в її власній квартирі. Секундам надається сакральність, оскільки ця мить дає алюзію свободи. М. Кундера зображує дуже рідкісний тип мислення жінки, яка за загальними канонами є щасливою в родині, тобто вона самореалізувалася в шлюбі, але не зважаючи на це, бажає залишитись сама. Прагнення до свободи, як звільнення від спілкування з близькими, не знаходить раціональних пояснень, але має інтуїтивні індивідуальні підстави.

Аньєс оточує фатальна несвобода все життя. М. Кундера вводить епізод із юності героїні, зображуючи неможливість усамітнення навіть в романтичній ситуації першого поцілунку. Саме через повсякчасне втручання оточуючих у приватний простір людини, на прикладі Аньєс, автор обмальовує фіаско навіть першої спроби інтимного зближення. Автор дає зрозуміти, що відчуття несвободи накопичувалось у героїні поступово все життя, що призводило до прогресії бажання усамітнитись.

Навіть у природній генетичній спадкоємності, коли діти мають схожі риси характеру та зовнішності з власними батьками, М. Кундера через світогляд Аньєс підмічає негативність ідентифікації облич. Схожі ознаки зовнішності з родичами позбавляють людину права на власну унікальність, оскільки через спільність тілесної оболонки рідних важко розгледіти духовну відмінність окремого індивіда. У цій ситуації автор зображує вічний розповсюджений духовний конфлікт свекрухи/невістки. Коли дружина вбачає в обличчі власного чоловіка риси своєї свекрухи, кохання починає трансформуватись у почуття огиди. Естетична картинка впливає на психологічне сприйняття стану речей: замість першого наміру гармонійного співіснування виникає думка про втечу. Генетичний тиск на особистість формує мотив свободи у романі.

Письменник, зображуючи життя Аньєс, провідною робить іпостась жертви, яка виявляється нормативною в подружньому житті жінки. Жертва полягає у позбавленні людини особистого

простору, у функціях прислуги, які добровільно бере на себе Аньєс, у родинному спільному ліжку, яке перетворюється з романтичної речі на предмет повсякчасних тортур. Письменник зображує важкість співіснування, що через духовну втому одного від одного переходить у фізичний дисбаланс: неможливість спати разом (заважає подих іншого, рухи іншого, тіло іншого). М. Кундера демонструє перехід рідної, близької, коханої людини в позицію «іншого», коли минула єдність «ми» перетворюється на розділені «я» і «ти». Саме в усвідомленні власного «я» героїнею відбивається мотив свободи.

Але не можна стверджувати, що героїня визначилась остаточно зі своїм бажанням свободи. Письменник зображує постійні зміни її відчуттів, коли родина, з одного боку, пригнічує, а з іншого, захищає Аньєс від світу та від самої себе. Так М. Кундера вводить епізод, коли героїня вперше замислюється над старістю. Відчуття старості не передає психологічно неусвідомлюваного страху перед смертю, тут передбачається висвітлення комплексу естетичного ідеалу. Краса, для Аньєс, є естетичним ідеалом, який поступово зникає («вмирає») з сучасного оточуючого світу. Старість, для героїні, значить позбавлення її власного «я» індивідуального наповнення унікальності, оскільки без краси вона не зможе подобатися чоловікам. Отже Аньєс під тиском часу вимушена асимілюватися у сучасному світі, що втратив красу.

Через відчуття смерті формується прагнення бути з «іншим», до якого повертається його первинна функція «єдиного». Так відбувається психологічне повернення до подружнього ліжка, а родина постає як загально і завжди існуюча дефініція, що здатна захистити героїню від самої себе. У цій сцені протиставляються категорії коханця й чоловіка за своєю онтологічною суттю. Через образ коханця проводиться мотив прагнення героїні до свободи, через образ чоловіка висловлюється ідея необхідності для Аньєс захисту від оточуючого світу.

М. Кундера поступово підводить читача до усвідомлення відносності абстрактних понять добра й зла, вбивства й героїзму, та ставить питання: де саме слід проводити межу в цих протиставленнях. Автор осмислює загальнолюдську

цінність кохання, як сенсу життя. Аньєс усвідомлює, що сенс життя можна пояснити лише власним коханням, але більшість людей ніколи його не відчувало, отже для них сенс життя полягає у самому житті. М. Кундера зображує життя Аньєс, як пізнання світу й самої себе, як постійний пошук істини. Ця напружена духовна й інтелектуальна повсякчасна праця, з одного боку, виокремлює героїню з більшості та робить її унікальною, з іншого, не дає можливості заспокоїтися, зупинитися, перепочити. Письменник через мотив свободи, який виводиться у звільненні від самої себе, наштовхує Аньєс на знайдення сенсу життя, що полягає у бутті.

Конфлікт героїні з оточуючим світом вирішується автором через мотив свободи. Провідна залежність Аньєс, як виявляється, була від самої себе, від власних ідеалів та уподобань. Коли ж героїня виконує свою місію: усвідомлює, що звільнилася від самої себе, письменник підводить її до логічного підсумку – абсолютного звільнення – смерті. М. Кундера зображує «випадкову» автокатастрофу. Але ця «випадковість» є ретельно продуманим фіналом у розвитку характеру Аньєс. Героїня гине. Через смерть, яка надає свободу, відбувається примирення зі світом. Таким чином, у романі автор зображує безглуздість моральної проблеми конфлікту людини з оточуючим світом.

Із середини 70-х р.р. у французькій літературі виникає особливий інтерес до жанру автобіографії. У романі М. Кундери «Безсмертя» простежується трансформація жанру біографії, де змінюється характер зображення дійсності: замість літературної вигадки виникає екзистенційний задум. Отже, читачеві дуже важко відокремити вимисел від реальних подій. Надзвичайно складною М. Кундера робить композицію роману «Безсмертя» з концентричним принципом побудови подій замість хронологічного. Таким чином, сюжет формується навколо біографем – епізодів, які виявляються ключовими для автора. Матеріалом для біографем М. Кундера обрав біографію геніального німецького письменника І.В. Гете. Біографемами в романі є способом розкриття теми смерті / безсмертя.

На ґрунті біографії І.В. Гете в романі М. Кундери «Безсмертя» формується «інше» жанрове утворення, якому притаманні не риси поворотів сюжетних елементів, а

оповідальна манера автора. Інтерес до біографії видатного митця пояснюється пошуком абстрактної стабільності, якоїсь точки опертя в сучасному світі нескінченних змін. Біографіями роману вводяться у твір поряд і паралельно з конструкцією художніх персонажів. Створюється враження, що біографіями існують автономно, і саме це спричиняє формування матрьошечної композиції: ідеї роману в романі. Але прагнення героїв залишити після себе слід в історії об'єднує біографіями в спільному лейтмотиві безсмертя через мотив свободи.

Біографіями І.В. Гете письменник вводить в романі у другій частині, яка називається «Безсмертя», та четвертій частині «НОМО SENTIMENTALIS». Назва другої частини має паратекстуальний сенс. У цій назві акцентовано головну проблему роману. М. Кундера ніби підкреслює виокремлення другої частини, у якій наголошує на центральній, провідній ідеї твору – смерті/безсмертя, що згідно з концепцією автора нівелює найважливіше питання людського існування: пошук сенсу життя.

М. Кундера переосмислює в романі біографії та традиційні уявлення про культурну значущість таких постатей як Гете, Беттіна, Христина, Наполеон, Маркс, Енгельс, Лорел, Гарді, Шіллер, Шуман, Шуберт, Бетховен, Хемінгуей, Дюма, Рубенс, Гала, Далі. Водночас письменник по-іншому інтерпретує вічні художні образи Ромео, Джульєтти, Дон Кіхота. При цьому біографіями І.В. Гете виступають у романі як провідні, або ключові, а біографіями інших історичних фігур – як другорядні, що розкривають загального задуму письменника, нібито підтверджують закономірність та звичайність процесу.

Однією з біографією, навколо якої розгортаються колізії роману, є стосунки в любовному трикутнику Гете/ Беттіна/ Христина. Письменник інтерпретує цю проблему через мотиви смерті/безсмертя. М. Кундера зображує ситуацію, коли Беттіна з егоїстичних міркувань не відпускала від себе Гете для того, щоб знаходитись поруч із ним й увійти в історію та здобути безсмертя за допомогою генія, якого повсякчасно принижувала. Образ Беттіни як коханої автор перетворює на образ перекупки. Витончений любовно-мистецький конфлікт трикутника переростає в побутову сварку. Христина, з одного боку, ревнує свого чоловіка, з іншого, – намагається захистити.

М. Кундера зображує конфлікт у любовному трикутнику як війну, у якій відбувається зміна ролей. За традиційним уявленням, образи коханця й коханки протиставляються образу законного чоловіка або дружини. У романі «Безсмертя» дружина й чоловік об'єднуються проти коханки: Христина й Гете «воюють» проти Беттіни. Розбещені почуття Беттіни письменник передає через імовірність духовного інцесту, коли акцентує увагу на платонічній закоханості Гете в матір Беттіни, заміжню аристократку Максиміліану Ла Рош. Беттіна (Елізабет) народилася через тринадцять років після «флірту» Максиміліані й Гете. Беттіна закохалась у Гете, пояснює М. Кундера, бо поет ще за життя мав велику славу. Так Беттіна прагнула здобути безсмертя за рахунок геніальності митця й увійти в історію як велике кохання поета.

М. Кундера вводить у роман любовну сцену Беттіни й Гете, яку інтерпретує як «риторичну, а не еротичну». Письменник через зображення технічних прийомів спокуси, коли наближення до жінки, дотик до її обличчя запускає «механізм реакцій і жестів зваблення, що починав рухатися при найменшому імпульсі», на прикладі образу Беттіни простежує перехід особистості від дитини до жінки. Жести (тримання жінки за руки, піднімання її з підлоги, розкриття її сукні, оголення грудей), погляди (очі, сповнені пристрасті, обмін полум'яною енергією бажання) свідчать про ймовірну, але не здійснену спробу зближення, яке було потрібне Беттіні, щоб увійти в історію. Гете, на відміну від Беттіни, не прагнув безсмертя, але мав його. Відчуття безсмертя в душі людини М. Кундера розкриває через здатність героїв володіти свободою. Письменник зображує в романі, як Беттіна набридала Гете своєю увагою. Поет навіть дав дівчині прізвисько «набридливий гедзь». Саме коли Гете зробив цей крок, підкреслює М. Кундера, він став на шлях свободи.

У прагненні безсмертя за рахунок генія, акцентує М. Кундера, Беттіна надрукувала 1835 року книгу «Листування Гете з дитиною», в істинності якої не сумнівалися аж до 1921 року, саме коли були знайдені та видані справжні листи поета. Безсмертя, на думку М. Кундери, досягається не завдяки митецьким надбанням художників, а через ставлення оточення до особистості митця. Цю ідею письменник проводить через

біографему, у якій виявляється інтерес публіки не до «Фауста» І.В. Гете, а власне до поета. М. Кундера зображує епізод, коли Гете власноручно ставив трагедію «Фауст» у ляльковому театрі, вважаючи, що лялькова вистава найкраща для цього твору. Коли поет випадково подивився на реакцію глядачів, він помітив, що зал абсолютно пустий, оскільки публіка стоїть за його спиною й дивиться, як він бавиться ляльками: «І мені стало зрозуміло, що мій Фауст аж ніяк не хвилює їх, та що вистава, яку вони хотіли бачити, – зовсім не ляльки, яких я водив по сцені, а я сам! Не Фауст, а Гете!».

Створюючи образ Гете в романі «Безсмертя», М. Кундера робить наголос на його вмінні володіти свободою та прагненні до усамітнення. Таким чином, у творі за допомогою низки певних біографем формується характерне уявлення про особистість І.В. Гете. Обраний письменником документальний спосіб подання подій та їхньої інтерпретації виявляють своєрідний «міф» – як мистецько-естетичний комплекс ідей світогляду митця – про життя геніального поета, який утворюється міфобіографічними мотивами роману. Міфобіографічні мотиви навіть спонукають читача звернутися до документальних матеріалів, присвячених творчості І.В. Гете, щоб перевірити, чи збігається образ Гете у М. Кундери з реальною особистістю поета.

Ідіостиль М. Кундери виявляється у мовних засобах, проблематиці, ідеології, жанровій своєрідності, яка властива творчому доробку письменника. Західні теоретики визначили постмодернізм як цілісний феномен мистецтва на початку 80-х р.р. XX ст. Саме в цей час було порушено проблему об'єднання різних явищ культури останніх десятиліть як постмодерністських у спільну течію. Але наприкінці 60-х р.р. XX ст. у світовій літературі з'являються твори, які не вписуються в постмодерністський контекст. До цього типу мистецьких пошуків належить і спадщина М. Кундери. Транскультурність (маргінальність) зумовлює особливе місце М. Кундери у світовій літературі другої пол. XX. завдяки перетину чеського та французького світоглядів, що віддзеркалює культурне безсвідоме інтелектуалів доби. Міфобіографічні мотиви у творчості М. Кундери пов'язані з темами приватного життя, сімейних історій, що є предметом

художнього змалювання в романах французьких талановитих авторів С. Дубровського, К.-Л. Комбе, К. Сімона, Н. Саррот, Е. Гібера. М. Кундера критикує масмедіа, інформаційні лавини у сучасному суспільстві, які не в змозі проаналізувати та зафіксувати події. М. Кундера не ставить авангардних експериментів, а повертається до традиційного сюжету, зображення дійсності, манери оповідальних структур.

М. Кундера синтезує уяву й рефлексію, аналізує об'єкти та явища, використовує документи, щоб побудувати діалог автора з наукою, історією, живописом та літературою минулого. У тексті М. Кундера орієнтується на себе, а не на читача, що формує концепт автор/автор. Це розкриває мету письменника пізнати й зрозуміти оточуючий його сучасний світ. М. Кундера не критикує стан речей, а виявляє їхню природність і сутність, щоб зберегти індивідуальність героїв, їхнє право бути несхожими на більшість та обрати власний шлях.

Запитання і завдання

Як відбився образ Дон Жуана у героях-чоловіках творів М. Кундери?

Як співвідноситься пейзаж із обставинами і образами?

Розтлумачте поняття «міфобіографічність»; чи збігається історична постать Й.В. Гете із художнім образом Гете у романі М. Кундери «Безсмертя»?

Виявіть трансформацію жанру у творах М. Кундери.

Яке місце відводиться естетиці «краси» у творах М. Кундери?

Яким чином письменник намагається подолати комплекс «масовості» і «натовпу»?

Проаналізуйте розвиток філософічності поняття «свобода».

Література

Зенкин С. Денон, Бальзак, Кундера: от преромантизма до постмодернизма. О романе М. Кундеры «Неспешность». URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-fra/zenkin-denon-balzak-kundera.htm>

Каспе И. Таблетка бессмертия Милана Кундеры. URL: <http://www.Amazon.Com>

Кольхауэр М. Роман и идеология. Точки зрения. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/1996/1/roman-i-ideologiya-tochki-zreniya.html>

Криворучко С.К. Мотиви міфобіографічності у романі М. Кундери «Безсмертя». *Вісник ХНУ імені Каразіна В.Н.* № 836. Серія: Філологія. Харків: ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2008. Вип. 54. С. 177–180.

Криворучко С.К. Мотив свободи в романі Мілана Кундери «Безсмертя». *Питання літературознавства: Науковий збірник*. Чернівці : Рута, 2009. Вип. 77. С. 41–48.

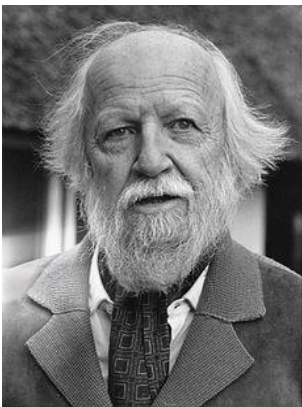
Криворучко С.К. Специфіка жанру оповідання «Симпозиум» М. Кундери. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди*. Літературознавство. Харків : Харківський національний педагогічний університет імені Г.С. Сковороди, Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. Вип. 2 (81). С. 139–149.

Пустогаров А. Трагедия Центральной Европы. URL: <https://proza.ru/2005/12/16-142>

Література Великобританії

Вільям Голдінг

Кеба О.В. (Кам'янець-Подільський)



Творчість англійського письменника **Вільяма Джеральда Голдінга** (1911 – 1993) заслужено вважається одним із найяскравіших, значущих і неоднозначних явищ світової культури другої половини XX ст. Відзначений у 1983-му році Нобелівською премією «за романи, які з ясністю реалістичного оповідального мистецтва в поєднанні з різноманіттям і універсальністю міфу допомагають осягнути умови існування людини в сучасному світі», Голдінг упродовж усієї своєї творчості послідовно осмислював проблеми добра й зла, людської природи й присутності Бога в нашому житті, споконвічної гріховності людини – всі ці вічні питання втілені письменником, як зазначає українська дослідниця його творчості Соломія

Павличко, у форму романів-парабол, повних символічних образів, літературних і міфологічних ремінісценцій, «внутрішніх словесних плинів <...>, безліччю складних ритмів, ключових слів і фраз».

Голдінг був істориком за освітою, працював учителем і пробував свої сили як автор п'єс, постановник і актор у невеликих театральних трупах. У роки Другої світової війни служив офіцером Королівського флоту на торпедоносці. У повоєнний час знову вчителювання і продовжував писати, зосередившись на прозі.

Перший роман Голдінга «Володар мух» («Lord of the Flies») вийшов друком 1954 року й мав колосальний успіх. Уже цей роман засвідчує напружені роздуми письменника про суперечливість людської природи, розвитку історії, культури і цивілізації. «Робінзонада навпаки», історія англійських школярів, які, опинившись на безлюдному острові, перетворились на плем'я дикунів, вразила читачів усього світу і викликала масу літературознавчих інтерпретацій.

Не можна не погодитись із думкою Соломії Павличко про те, що «Володар мух» міг бути написаним «тільки після другої світової війни, тільки після масових спалень євреїв і бомбардування Хіросіми і тільки після того, як світ заговорив у повний голос про злочини сталінізму». Переживання війни змінили погляди письменника на світ і на природу людини. Голдінг писав у статті «Притча», присвяченій роз'ясненню смислу роману: «Загальний намір можна визначити доволі просто. До другої світової війни я вірив у здатність соціального індивіда до вдосконалення, в те, що правильна побудова суспільства принесе добру волю, а тому всі суспільні лиха можна вилікувати реорганізацією суспільства. Можливо, сьогодні я знову вірю у щось подібне, але після війни я не міг у таке вірити. Я відкрив, що одна людина може зробити іншій. Я не говорю про те, що одна людина може застрелити іншу з рушниці чи кинути на неї бомбу, чи підірвати, чи торпедувати її. Я думаю про звірство, для якого немає слів, котре рік за роком чинилось в тоталітарних державах <...> Я мушу сказати, що кожен, хто пережив ті роки, не збагнувши, що людина продукує зло, як бджола мед, мабуть, сліпий або розумово ушкоджений». Тема розкриття істинної природи

«найнебезпечнішої з усіх тварин — людини» звучить у всіх творах письменника.

У «Володарі мух» філософія та драматизм пов'язані в один конфліктний вузол. Трагічний конфлікт лежить в основі драматичної ситуації та системи алегоричних персонажів. Головні персонажі роману — Джек, Ральф, Роха та Саймон. Кожен з них уособлює певну ідею, дієвість якої перевіряється автором.

У характері Джека домінує прагнення до свавілля, насильства і руйнування, акцентується неодноразовим вживанням слів із лексемою «божевілля» (*mad, madness, batty, crazy, obsession* тощо), протиставленою поняттю «розумний» (*logical, rational, reasonable*).

Образ Ральфа втілює ідею розумності та порядку. Він закликає вести організоване життя, будувати курені і робити все можливе для порятунку. Він є головним антагоністом Джека. Водночас у міру того як хлопчики опускалися, і їх поведінці з'являлося все більше хижацького, Ральф відкриває в собі ту ж здатність творити зло і бути хижаком. У фіналі роману, коли Ральф із лідера перетворюється на жертву, він усвідомлює, яким «темним є серце людське» (*the darkness of the man's heart*) і якою хиткою є та цивілізація, до якої вони всі належали.

Характер Рохи розкривається в контексті ідеї раціоналізму. Він вірить у логіку й причинно-наслідковий зв'язок речей, переконаний у цінностях цивілізації і можливості порятунку, тобто він стоїть на позиціях раціонально-наукового тлумачення світу. Роха є останньою жертвою хижацтва в романі, хоча він до самої смерті вірив у мушлю як символ парламентських відносин. Цей герой упродовж усього роману не втомлюється ставити логічні запитання, закликаючи дотримуватись правил, а не піддаватися закликам Джека до полювання і вбивства. Він не вірить в реальне існування звіра, про якого спочатку заговорили найменші діти, а потім повірили й усі інші.

Однією з найважливіших фігур роману є Саймон. Автор акцентує увагу на незвичності його поведінки, немотивованості вчинків, недомовленості його висловлювань. Всі його дії і промови сповнені символіки, містицизму й візіонерства. Саймон не відкидає чуток про Звіра, ба більше — він розуміє,

що це неминуче породження ситуації, в якій опинилися хлопчики. Для Саймона надзвичайно чутливим є зв'язок із природою, яка сприймається ним і передається читачеві як вічна й незбагненна частина світобудови. Більшість дослідників роману сходяться на думці, що центральним епізодом роману є розмова Саймона з Володарем мух, описана у восьмому розділі. Спілкування героя з мертвою свинячою головою, одягненою на кіл, сприймається не як хворобливе марення, а як певне філософсько-релігійне одкровення (не випадково в образі Саймона вбачають паралелі як до Ісуса Христа, так і до Івана Богослова, автора Одкровення).

Проблеми співвідношення природи, культури і цивілізації Голдінг ставить і в наступних своїх творах: «Спадкоємці» («The Inheritors», 1955), «Злодюжка Мартін» («Pincher Martin», 1956), «Вільне падіння» («Free Fall», 1959). Останній став особливо важливим у творчій еволюції Голдінга. Якщо перші його романи відкрили для читачів «безмежне море зла і пороку», в якому потопає сучасна людина, то «Вільне падіння», за визначення автора твору, є тим «маленьким вогником надії, який неможливо загасити».

Багато дослідників розглядають цей твір як «перехідний» у творчості письменника, а за словами Дж. Бейкера, починаючи з «Вільного падіння», з'являється «новий Голдінг»: «комічне й трагічне віднині стає переплетеним, переплутаним», адже він наполегливо бажає «змінити свою репутацію "песиміста" з трагічним баченням».

Роман спрямовує увагу читача у площину внутрішнього світу людини, пропонує можливість роздивитись «звіра» зсередини, знайти витoki зловісної темряви. Голдінг розглядає життя свого покоління крізь призму внутрішньої боротьби в душі Семюела Маунтджоя, головного героя роману. У теперішньому розповідного часу роману він є відомим художником, шанованою в суспільстві людиною, що не рятує його від страшенної внутрішньої дисгармонії. Семюель прагне переглянути своє минуле, сподіваючись знайти той момент, коли втратив свободу і можливість вільного вибору, коли з чистої та наївної дитини перетворився на егоїстичну й цинічну істоту, огидну самому собі.

Композиційну організацію роману можна представити за схемою «рай — пекло — чистилище». Невинне дитинство у Поганому провулку змінюється пеклом юнацької пристрасті і пошуків свого шляху. На рівень алегоричного прочитання оповідь переходить в епізоді перебування героя у камері концтабору. Пройшовши це своєрідне чистилище, Маунтджой піднімається на вищий ступінь пізнання самого себе, визнає свою провину і шукає витоки внутрішньої темряви, витоки свого падіння. Далі, в ретроспективно викладених епізодах шкільного життя розкриваються причини гріхопадіння Сема, а в заключних частинах герой робить перші, хоча й безрезультатні кроки до спокутування своєї вини.

Одну з ключових контрастних пар роману утворюють прізвище головного героя Маунтджой (англ.: Mountjoy — гора / підійматися + радість) та назва твору. Крім того, за словами Голдінга, вільне падіння — це ще й науковий термін, «стан, коли зникає гравітація, речі плавають, а людина повністю від'єднана від розуміння речей, вона живе "десь". Тисячі років люди знали тільки те, де вони знаходяться; більше цього вони не знають».

Після «Вільного падіння» у творчості Голдінга мала місце певна перерва, й опублікований 1964 року роман «Шпиль» став ще однією сенсацією від «самітника із Солсбері». Цей твір є центральним не тільки з погляду його місця у творчій еволюції письменника, але й за предметом, що викликав авторську увагу. За словами Голдінга, тут втілюється «неможлива тапа» середньовічного храму, серед колон якого розігрується нескінченна трагедія боротьби добра і зла в людині.

Строго вивірена й кількісно обмежена система персонажів роману, симетрія в побудові зв'язків між ними закономірно виводять роман «Шпиль» на рівень філософського узагальнення, надають творові жанрових ознак роману-параболи. П'ять головних дійових осіб організують замкнуту систему, що має гармонічну співмірність й символічну насиченість, що дозволяє виявити приховані композиційні зв'язки. Священик Джослін, Пенгол і його дружина Гуді, Роджер і його дружина Речел у любовній лінії роману утворюють, на перший погляд, ті ж три трикутники, що й Клод Фролло, Квазімодо, Есмеральда, капітан Феб де Шатопер і

Флер-де-Ліс у типологічно близькому до «Шпилю» романі В.Гюго «Собор Паризької Богоматері».

Історія людини, його помилок і оман, радостей і прикростей розгортається в романі «Шпиль» у двох площинах, що діалектично злилися в одну: це доля священника Джосліна, що вирішив змінити вигляд храму на славу Господа або себе самого, і доля самого храму, що живе життям Джосліна: «За всі ці роки, що я йшов своїм шляхом, собор став моєю плоттю».

Те, що зараз сучасна людина назвала б реконструкцією храму, для середньовічної свідомості було втручанням у життя храму. Джослін чітко розуміє, на яку крайність примушують його помисли: «Тепер я підняв руку на саме тіло свого храму. Як хірург, я підніс ніж до живота, нечутливого від макового відвару... Він намагався уявити собі це, і неголосні звуки ранішньої служби здавалися йому слабким подихом байдужого тіла, розпростертого на спині». Весь сюжет роману – це історія боротьби тіла Храму й задуму Джосліна, одержимого ідеєю шпиля, це історія протистояння людини із самою собою, зі світом і Богом.

Образ Храму – сюжетний і конфліктотвірний центр роману Голдінга. Зовнішній конфлікт – протистояння Джосліна й навколишніх через божевільну ідею будівництва шпиля – обертається всього лише рамою, що структурно організує дію. На зовнішній сюжет накладається позатекстовий архетипний Сюжет Храму. Голдінг геніально інтерпретує цей архетипний сюжет, переводячи його в план об'єктивної дійсності, де ясність Божественного пророкування вступає в неминуче зіткнення з людською діалектичністю. Ідеальний сюжет зведення Храму перевіряється в романі на матеріалі оповіді про шпиль, побудований на гроші блудниці одержимим священником і божевільним муляром, що очолював бригаду будівельників-богохульників та злочинців.

Класична дихотомія духу й тіла, Бога й Сатани розігрується в романі на як боротьба Храму й *Dia Mater* (язичницької Землі), поза-тілесного первня й первня фізичного, неба і ями всередині собору – вирви, що жадібно захоплює душу й тіло людини. Лейтмотив «пожирання» увиразнює ідею нудотного, тілесного існування й визначає ряд образів, що групуються довкола нього і несуть у собі додаткову

сему смерті. Істотно, що ці образи концентруються навколо будівництва шпилю, утверджуючи амбівалентність образу Храму й загострюючи конфлікт, що організує дію.

Таким чином, образ Храму в романі «Шпиль», сповнений виняткової оригінальності й органічності, став утіленням вічного прагнення людини до абсолюту і глибинних суперечностей на цьому шляху.

У першій половині 1960-х Голдінг написав багато нарисів, які увійшли до збірки «Палаюча брама» («The Hot Gates», 1965), а також низку новел; три з яких об'єднані назвою «Бог-Скорпіон» («The Scorpion God», 1971).

Із творів кінця 1970-х років особливу увагу привертають «Ритуали плавання» («Rites of Passage», 1980). Ця книжка була удостоєна Букерівської премії. Згодом доповненням до «Ритуалів плавання» стали романи «Безпосередньо близько» («Close Quarters», 1987) і «Вогонь унизу» («Fire Down Below», 1989). У 1991 році ці три твори були об'єднані автором і видані під загальною назвою «На край світу». Інколи її ще називають «Морською трилогією».

У «Ритуалах плавання» безіменний корабель, списаний з рахунків військових суден, відправляється з Англії до Австралійських островів Антиподів, везучи на своєму борту простих переселенців і шляхетних джентльменів, кожен з яких покладає певні надії на далекий континент. Вказівка на точний час дії у тексті відсутня, лише непряма згадка сучасних історичних подій, описуваних в трилогії, дає змогу зробити висновок, що дія романів відбувається на початку XIX століття (1812 – 1813 рр.).

Оповідь побудовано у формі щоденника, який веде молодий аристократ Телбот, який на прохання хресного прямує до Антиподів у якості помічника генерал-губернатора. Центральним епізодом першої книги трилогії стає сцена знущання над пастором Коллі, який не виносить перенесеної ганьби і вмирає від сорому у власній каюті. До рук Телбота потрапляє розлогий лист Коллі, який стає частиною тексту роману, а відтак створює іншу наративну перспективу. Два наратори належать до різних класів, читач бачить в їхніх розповідях різницю в літературному і в соціальному плані. Жоден із оповідачів не може претендувати на об'єктивність,

вони обидва є свого роду «кривими дзеркалами», які автор через підтекст наче виправляє, допомагаючи читачеві відновити об'єктивність. Розповіді Едмунда і Коллі наче розкривають, доповнюють одна одну на метафоричному рівні, в той час як кожна з них окремо читається тільки на буквальному рівні. Водночас дві наративні перспективи постають як хроніка і драма, а об'єднуються в такий спосіб, що драма наче переробляється в розповідь, тим самим розширюючи можливості двох літературних родів. Перехідність, яка тут має місце, органічно вписується в загальну наскрізну метафору роману, що задається назвою – «Rites of Passage». Passage (перехід) – центральний мотив роману, що реалізується на різних рівнях його художньої системи. Це і подорож корабля на інший кінець світу, це і переклад літератури (XVIII століття - століття поширення перекладів літературних творів). Це і переклад в соціальному сенсі: хрещений батько головного героя прекрасно переклав Расіна на англійську, а Едмунда перевів у більш високе соціальне становище. Коллі виявляється прикладом невдалого перекладу, а капітан Саммерс в цьому аспекті займає проміжне положення: це не ідеальний переклад, а лише його блискуча імітація. Метафора переходу ілюструє принципову невичерпність романних образів, а також складне і нерозривне злиття різних тем в художньому цілому трилогії.

Відомий літературознавець С. Бойд у монографії «Романи Вільяма Голдінга» присвячує розділ «Ритуалам плавання», включаючи також коротку нотатку про роман «Безпосередньо близько». На думку дослідника, «Ритуали плавання» привертають увагу блискучою спробою створити ілюзію, що перед нами роман, абсолютно вкорінений в минуле. С. Бойд вказує на коло творів, що стали традиційною основою роману. Зокрема, це романтична література (Байрон, Колрідж), а також творчість Джейн Остін з характерним для її романів інтересом до теми класової організації англійського суспільства, громадських правил і законів.

«Ритуали плавання» несуть у собі ознаки роману виховання, щоденника, роману-подорожі, морського роману, але вони не відображають всієї суті створеної Голдінгом книги. Місце дії – корабель і час – період, за який здійснюється

подорож (за весь час плавання на край світу жоден герой не сходить на землю; всі описувані події відбуваються виключно на корабельній палубі й у каютах), нібито прямо вказують на жанр твору: позірно він виглядає як морська подорож, однак жодною мірою цим не вичерпується. Поєднуючи в собі риси різних жанрів, цей роман є синтетичним утворенням, багаторівневою соціально-філософською розповіддю, створеною в дусі постмодерністської прози.

Певною несподіванкою у творчому русі Голдінга став роман «Паперові люди» («The Paper Men», 1984). Його темою є література, а головними героями – письменник і критик. Фабула роману – подорож-втеча головного героя, популярного англійського письменника Вілфреда Барклі, який переживає особистісну та творчу кризу, від нав'язливого переслідування професора американського університету Ріка Л. Таккера, що прагне стати його офіційним біографом. Барклі не бажає перетворюватись на предмет дослідження і сам пише псевдоавтобіографію, що і стає для читача романом, який він читає. Герой-оповідач ретроспективно оцінює події свого життя, що наближує твір до романів мемуарного типу. Постійні коментарі наратора до творчого процесу, розмірковування над проблемами й специфікою письменницької праці та літературної критики, формування зв'язку з потенційним читачем-реципієнтом за рахунок численних метатекстових вставок, рефлексія «автора» над своїм твором як художнім цілим дають змогу бачити в «Паперових людях» ознаки «метароману».

Задум останнього, незавершеного роману Голдінга – «Подвійна мова» («The Double Tongue») – виник під час подорожі автора Грецією. Дельфійський храм актуалізував для Голдінга ті вічні філософські, історичні і навіть релігійні питання, якими він постійно цікавився і які не передбачають однозначних відповідей. У примітках видавця зазначається, що, до того, як автор помер, він написав два чорнові варіанти цього роману, і вже збирався почати третій. Остаточне редагування тексту здійснювалося на основі авторських нотаток.

«Подвійна мова» – це роман про зв'язок Бога та Людини, про невидиме єднання сакрального і людського. У ньому від

першої особи подається історія життя піфії Дельфійського храму на ім'я Арієка. Ця історія пишеться 80-річною жінкою, яка розповідає про те, як у 15-річному віці вона стала служителькою бога Аполлона. Голдінг майстерно змодельював гранично драматичну ситуацію, в якій людина за певних обставин не може не вірити в Бога та водночас не може не замислюватися над його сутністю і владою над людьми. Драматизм ситуації героїні полягає в тому, що вона не мислить себе «обраною», ба більше – має серйозні сумніви в самому існуванні того, з ким нібито перебуває у містичному сакральному зв'язку. Через цю екзистенціальну колізію Голдінг ставить проблему сенсу буття й окремого людського існування.

Таким чином, у творчості Голдінга винятково багатий і складний комплекс соціально-філософських, культурно-історичних, морально-етичних проблем отримує органічне художнє втілення в оригінальній поетико-стильовій системі, заснованій на символічній образності і наративному багатоголоссі. Визнаючи епохальне значення Голдінга, його сучасник, англійський письменник Джон Фаулз шанобливо стверджував: «Існує безліч інших англійських письменників, що творять сьогодні. Я захоплююся ними з різних причин, але ніким так, як ним. <...> Сам В. Голдінг може виявитися значно більш складною людиною, ніж «Голдінг» <...> Але Голдінг смертний <...> «Голдінг» – ні! Я вже знаю його як Майбутнє...».

Запитання і завдання

Яке місце займає в творах Голдінга міфологічна складова?

Як переосмислює Голдінг сюжет робінзонади у «Володарі мух»?

Чому жанр роману «Володар мух» визначають як антиутопію?

Як проявляється в романі «Шпиль» амбівалентність авторської позиції?

У чому полягає своєрідність наративу в романі «Ритуали плавання»?

Що зумовлює метатекстуальну жанрову природу роману «Паперові люди»?

Як трансформується античний міф у романі «Подвійна мова»?

Література

Мірошниченко Л.Я. Філософські домінанти художнього світу Вільяма Голдінга у романах морської трилогії «До краю землі» : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ, 1999. 21 с.

Павличко С.Д. Вільям Голдінг і криза раціоналізму. *Лабіринти мислення. Інтелектуальний роман сучасної Великобританії*. Київ : Наукова думка, 1993. С. 40-58.

Стовба Г.С. Пізні романи Вільяма Голдінга: поетика і проблематика «відкритого твору» : автореф. дис. ... канд. філол. наук. Сімферополь, 2008. 20 с.

Чорноземова Є. Голдінг, Вільям. *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник*. У 2 т. Т.1: А-К. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2005. С.454-456.

Шаповал О.Г. Художня філософія Вільяма Голдінга: еволюція жанрових моделей : монографія. Кам'янець-Подільський : «ТОВ Друкарня «Рута», 2017. 204 с.

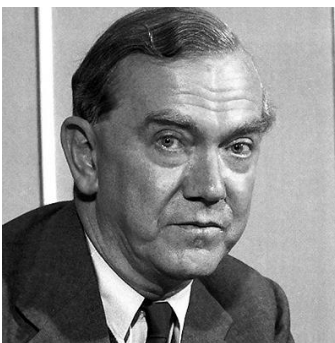
Ярошовець С. Роман Вільяма Голдінга «Володар мух» як літературна притча. *Всесвіт*. 2000. 11-12. С.101-105.

Boyd S.J. The Novels of William Golding. N.Y., 1988. VIII, 284 p.

Stape J.H. The artful equivocation of William Golding's The Double Tongue. Lnd. : Longman Group, 2001. 127 p.

Грем Грін

Кеба О. В. (Кам'янець-Подільський)



Грем Грін (1904-1991) – надзвичайно цікава постать у новітній літературі. Це приклад «активного письменника» – зі звивистою біографією, непростим особистим життям, різноманітними інтересами, але головне – з цікавими і глибокими книгами, які витримали десятки перевидань і сьогодні викликають значний інтерес у читачів і дослідників літератури. Він є типом письменника-мандрівника, у якого естетика з'єднується з географією, історією, політикою...

Грін – надзвичайно плідний письменник: журналіст, драматург, сценарист, але насамперед прозаїк, автор близько 30 книжок «великої прози» – романів, повістей,

документальних, біографічних і автобіографічних творів. Романи Гріна перекладалися багатьма мовами світу, письменник неодноразово висувався на здобуття Нобелівської премії, лише складні стосунки з владними структурами завадили її присудженню.

Літературний шлях Грета Гріна розпочався з роботи репортером у різних англійських газетах і журналах; зокрема з 1926 по 1930 рр. він працював у відділі листів лондонської «Таймс». Але вже після успіху свого першого роману «Людина всередині» («The Man Within», 1929) Грін розпрощався з журналістикою. У 1932 він опублікував гостросюжетний політичний детектив «Стамбульський експрес» («Stamboul Train»). Цю і наступні книжки з елементами детективного жанру – «Найманий убивця» («A Gun for Sale», 1936), «Довірена особа» («The Confidential Agent», 1939), «Відомство страху» («Ministry of Fear», 1943) – Грін називав «розважальними». Водночас у творах цього типу знаходять відображення й соціально-політичні процеси 1930-х років. Крім того, письменник піднімає в них і серйозні морально-психологічні питання. Так, у «Брайтонському льодянику» («Brighton Rock», 1938) кримінальний сюжет висвітлений релігійною проблематикою.

Наприкінці 1930-х років Грін багато подорожував по Ліберії та Мексиці. Звіти про ці поїздки склали дві книги подорожніх нотаток «Подорож без карти» («Journey Without Maps», 1936) і «Дороги беззаконня» («The Lawless Roads», 1939). Політичні гоніння на католицьку церкву в Мексиці спонукали його на створення роману «Сила і слава» («The Power and the Glory», 1940), герой якого, далеко не безгрішна людина, протистоїть гонителям церкви і стоїчно виконує свій обов'язок священнослужителя.

З 1941 по 1944 рр. Грін як співробітник міністерства закордонних справ перебував у Західній Африці, де розгорнуться події роману «Суть справи» («The Heart of the Matter», 1948), що приніс йому міжнародне визнання. У «Кінці роману» («The End of the Affair», 1951) – наступному важливому романі Гріна, любовна історія персонажів складається в Лондоні під час німецьких бомбардувань у Другу світову війну.

Пізнішу творчість Гріна вирізняє інтерес до політичної злободенності, який, ймовірно, сформувався в період роботи кореспондентом журналу «The New Republic» в Індокитаї. Місце дії пізніх романів Гріна – екзотичні країни Сходу і Південної Америки напередодні міжнародних конфліктів: у «Тихому американцеві» («The Quiet American», 1955) – Південно-Східна Азія перед американським вторгненням; в «Наша людина в Гавані» («Our Man in Havana», 1958) – Куба напередодні революції; в «Комедіантах» («Comedians», 1966) – Гаїті в роки правління диктатора Франсуа Дювальє.

Серед інших творів Гріна – п'єси «Кімната для живих» («The Living Room», 1953), «Теплиця» («The Potting Shed», 1957) і «Поступливий коханець» («The Complaisant Lover», 1959); збірки оповідань «Двадцять одне оповідання» («Twenty-one Stories», 1954), «Почуття реальності» («A Sense of Reality», 1963) і «Можна ми викрадемо твого чоловіка?» («May We Borrow Your Husband?», 1967); збірки есеїв «Втрачене дитинство» («The Lost Childhood», 1951); романи «Подорож із тітонькою» («Travels With My Aunt», 1969), «Почесний консул» («The Honorary Consul», 1973), «Людський фактор» («The Human Factor», 1978), «Монсеньйор Кіхот» («Monsignor Quixote», 1982) і «Десятий» («The Tenth Man», 1985). За багатьма його творами зняті фільми, зокрема значний культурний резонанс мала кінострічка «Третій» («The Third Man», 1950); почасти Грін виступав і як автор кіносценаріїв.

Гріна все життя цікавили питання віри, і сюжети багатьох його книг організовано навколо питань віри і безвір'я, гріха і благодаті, життєвого падіння і духовного злету. Однак неправомірно було б уважати його, як це роблять деякі критики, католицьким письменником. Неприйняття будь-якої догми як принципова позиція автора включає й критику догм католицької церкви. Напевно, найкраще про значення релігії у своїх творах сказав сам Грін: «Я не католицький письменник, а католик, який пише». Ставлячи богословські питання і маючи їх фоном свого життя, Грін жив так, що і його самого часто називали єретиком. Історія з розлученням, вірніше, з невдалим розлученням, що становить половину сюжету роману «Тихий американець», є історією автобіографічною. У 1925 році він познайомився зі своєю майбутньою дружиною католичкою

Вів'єн Дейрелл-Браунінг – приводом до зустрічі було обговорення питань віри. Через два роки вони одружилися, однак шлюб виявився не надто вдалим і не надто довгим. Відомий англійський письменник Девід Лодж у великому есе «Різні життя Грема Гріна» відзначав дивну суміш фарсу і трагедії в стосунках цієї пари: «позбувшись сімейного гнізда, Вів'єн була у нестямі від горя і з тієї пори зайнялася колекціонуванням старовинних лялькових будиночків. Їхній шлюб все більше скидався на психологічні драми Стріндберга і Ібсена, разом узяті...».

Поступово у Гріна склалася репутація ексцентричної людини і письменника. Окрім пліток про його шлюб до такої репутації спричинилася й інша обставина, а саме робота Гріна на британські спецслужби, куди він потрапив завдяки родинним зв'язкам. Згодом Грін писав, що розвідка є надзвичайно бюрократичною організацією, що здійснює величезну кількість нераціональних дій. З іншого боку, ця організація стає дуже ефективною, коли діє в рамках жорсткого підпорядкування. А такі рамки не відповідали Гріновому характеру, і він досить швидко розчарувався у своїй таємній професії, ставлячись до неї з неабиякою часткою іронії. Так, у спогадах і газетних статтях часто згадується його «головний шпигунський проєкт» – облаштування публічного будинку в Сінегалі.

Попри географічне і тематичне розмаїття творів Гріна, вони мають багато спільного. Недарма в літературному світі набуло поширення поняття «Greeneland» – «Грінландія», умовна екзотична країна, в якій відбуваються важливі політичні процеси, має місце жорстоке протистояння диктатури і демократії. Саме на такому «художньому полігоні» Грін перевіряє своїх героїв, почасти позбавлених звичних умов цивілізаційного життя.

З початку своєї літературної діяльності Грін виступав у двох різнорідних жанрах – «розважального» роману з детективним ухилом і роману «серйозного», що ставить філософські проблеми і досліджує глибини людської психології. Саме такого типу твори склали Гріну славу класика англійської літератури XX століття, продовжувача традицій Ф.М. Форда, Г.К. Честертона, Дж. Конрада, яких він називав

своїми літературними вчителями і яким присвятив кращі з написаних ним есе.

З-поміж творів «серйозних», позбавлених суєтності, «сьогоденності», звернених до внутрішнього світу людини, до Вічності сам Грін виділяв романи «Сила і слава» («The Power and the Glory», 1940), «Суть справи» («The Heart of the Matter», 1948), «Кінець роману» («The End of the Affair»), «Монсеньйор Кіхот» («Monsignor Quixote», 1982).

Роман «Сила і слава» належить до найбільш знакових у творчому доробку Гріна. В центрі уваги автора – внутрішній світ людини, «епопея його душі». Дія твору відбувається в період жорстоких гонінь на католицьку церкву в післяреволюційній Мексиці 1920-х років.

Головний герой роману – безіменний католицький священик, який всупереч наказу влади продовжує служити меси, хрестити, сповідувати і причащати своїх парафіян, за що врешті-решт його заарештовують і страчують. При цьому він, колись благополучний, пересічний і в міру добродішесний священик, від самотності і відчаю почав надміру вживати алкоголь і справляв враження людини неблагочестивої. Таким чином, читач бачить парадоксальне поєднання людської слабкості з наполегливим прагненням до стоїчного виконання своїх обов'язків, що проявляється у беззастережному служінні «божественній» справі.

Читачеві може здатися, що дія «Сили і слави» розгортається в якійсь фантастичній країні, що автор пропонує щось на кшталт антиутопії. Але історична канва книги Гріна абсолютно реальна й достовірна. На початку XX століття в Мексиці відбулася революція, і нова влада поставила католицьку церкву, а разом з нею всіх християн, в таке саме жорстке становище, як і влада більшовиків у Радянському Союзі. Але гоніння на церкву, описані в романі, не складають його основного змісту; центром розповіді є історія людини, яка попри фізичну слабкість і позірну гріховність, кладе своє життя на вівтар віри й істинного благочестя. У штаті, де мешкає падре, більше не залишилося служителів віри: «Він єдиний священик, якого запам'ятають діти. І від нього вони почерпнуть своє уявлення про віру. Але ж саме він, а не хтось інший,

вкладав цим людям тіло Христове в уста. А якщо піти звідси, тоді Бог зникне на всьому цьому просторі між горами і морем».

Конфлікт у «Силі і славі» стосується земних і небесних цінностей, і розгортається він не тільки в душі священика, але й між двома людьми, виростаючи до рівня ідеологічного, філософського. З одного боку, ми бачимо безіменного «питущого падре» («whisky priest»), людину, на перший погляд, жалюгідну і нікчемну, яка водночас виростає до героїчної постаті, бо вірить, що є «рукою Божою». З іншого боку, падре протистоїть лейтенант поліції (також безіменний персонаж), нібито куди більш моральна й добродісна людина. Лейтенант переконаний, що він представляє ідеї соціальної справедливості й прогресу, а церква їм протистоїть, тому його завданням стає «знищити останнього священика в штаті». Цей образ теж по-своєму героїчний. Діалог, точніше, дискусія поліцейського і священника протягом майже усього роману ведеться «заочно», але врешті-решт автор зводить двох персонажів, і їхня остання розмова виявляє неможливість чітко розділити «правоту» і «неправоту» в цьому протистоянні.

Попри загалом традиційну проблематику і систему персонажів, роман «Сила і слава» демонструє й новаторство письменника. Автор порушує традиційний причинно-наслідковий принцип створення образу, наслідуючи модерністську художню практику. Він зображує в романі лише наслідок (певний типологічний образ людини), але не досліджує причини його формування. Простір роману сприймається, насамперед, як простір різних свідомостей. Ретроспективні фрагменти пам'яті порушують хронологічну послідовність, створюючи «зворотний» лінійний ряд розповіді. Ці фрагменти минулого присутні в пам'яті падре одночасно із сьогоденням – все відразу, «тут і зараз» – й інтелект падре за асоціацією з теперішнім «витягує» з пам'яті різні шари й уривки минулого. Отож порушення лінійного ряду «зворотної» оповіді викликано тим, що автор зображує внутрішній стан падре як стан одномоментності. Інтелект читача вибудовує лінійний послідовний ряд минулого, але для самого персонажа такого поділу не існує. Зіставлення минулого й сьогодення у свідомості падре дає розуміння того, що його світ постійно оновлюється, змінюється. Тому в романі відсутня єдина цілісна

картина внутрішнього світу падре, він постає фрагментарним, і завдання читача полягає в тому, щоб відновити цю цілісність.

Таким чином, у самій художній структурі роману «Сила і слава» відбивається духовна еволюція головного героя. Відсутність прямолінійного послідовного ряду етапів, які змінюють один одного, засвідчує складність еволюції падре. Вона постає суперечливою і багатомірною.

Із розвитком «релігійної теми» у творчості Грема Гріна дослідники пов'язують і твір «Кінець роману» («The End of the Affair», 1951). Тут Грін вдається до своєрідного наративного експерименту, завдяки якому художня форма твору отримує важливе змістове наповнення.

Наратив у романі організовано від першої особи вигаданого автором вельми успішного письменника Моріса Бендрікса, який розповідає історію свого кохання-ненависті до Сари Майлз, дружини прототипа так і не написаного роману про англійського міністерського чиновника наприкінці війни і в перші повоєнні роки. Силою життєвих обставин Моріс Бендрікс добровільно приймає на себе функцію детектива «з адюльтеру», водночас описуючи «справу зради» і рефлексуючи над самим процесом її художнього втілення.

Активність персонажа-наратора у розвитку сюжетних перипетій мінімізує дистанцію між «подією розповіді» і «подією розповідання» (терміни М. Бахтіна, прийняті сучасною наратологією для розрізнення власне подієвого ряду твору та акту розповідання про події; аналогом останнього в англomовному літературознавстві є поняття *narration*). Відповідно скорочується і дистанція між текстом і реципієнтом, який поступово заглиблюється в історію і внаслідок органічного залучення до наративного квесту стає учасником розгадування таємниць нетрадиційного слідства і потаємних струн людської душі.

Прикметно, що «подія розповідання» в романі має рухливу вихідну точку (розповідне «тепер»), що створює ефект безпосереднього написання-«розгортання» тексту щодо процесу його сприйняття. Наратор постійно зіставляє «тоді» і «зараз», напр.: «Тепер, коли я записую свою історію, залишається та сама проблема...». При цьому постійно акцентується не тільки різниця між описуваними подіями

минулого та їх осягненням у теперішній момент, а й зіставляються різні в часі точки події розповідання: «Коли я починав писати, я сказав, що це розповідь про ненависть, але тепер не впевнений... Так я думав тоді, а тепер не знаю». Моріс Бендрікс, свого часу покинутий Сарою (червень 1944-го року), починає розповідь про історію свого кохання після зустрічі з її чоловіком і повідомлення, що Сара його зраджує (січень 1946-го) і продовжує писати вже після смерті Сари (кінець лютого 1946-го). Цей хронологічний ланцюжок важливий, оскільки демонструє, що навіть за такий короткий період інтенція наратора щодо змісту своєї історії кардинально змінюється – від ненависті й ревнощів до любові й каяття. При цьому фрагментарність розповіді й численні анахронії (забігання, пропуски, умовчання, згадування «заднім числом») не дають читачеві в ході первісного сприйняття тексту повного розуміння внутрішніх трансформацій Моріса Бендрікса. Даний прийом має принципове змістове наповнення, виражаючи складність і суперечливість позиції героя-наратора, його невизначеність щодо ключових екзистенційних проблем буття, зокрема стосунків людини з Богом.

Проблема «написання історії» набуває виняткового значення для наратора. Усвідомлення розповіді як творчого процесу, що провокує дискурсивні рефлексії в силу складності й суперечливості об'єкту осягнення, вносить у роман атрибути метатекстуальності. Її посилюють розриви процесу розповідання, численні ретроспекції і ретардації, що в цілому створюють ефект невизначеності як подієвої сторони сюжету, так і позиції наратора. Невипадково основним змістом наративних розривів є рефлексії щодо засобів і навіть прийомів «написання історії», з приводу ефективності яких також висловлюються сумніви, як-от: «Це умовність. Відповідно до правил мого ремесла правильно було б розпочинати прямо звідси, але якби...». Все це дає підстави говорити про «ненадійність» наратора; до певного моменту він не знає справжньої суті й мотивів поведінки жінки, яку кохає й ненавидить за те, що вона, як він вважає, зрадила його.

Метатекстуальна природа наративу в романі є відпочатково органічною і не вимагає додаткового мотивування, оскільки персонаж, не будучи професійним

детективом, є професійним письменником. Власне, сюжетна колізія зав'язується саме на намірі Моріса Бендрікса написати роман про крупного чиновника, інформацію про якого він, за згодою цього чиновника, має отримати від його дружини Сари. Задуманий твір так і не було написано, натомість перед читачем розгортається роман про роман-любовну історію «автора»-Бендрікса із Сарою. Цікаво, що двозначність оригінальної назви твору («*affair*» – це і справа, наприклад, кримінальна, і любовна історія) ще більше посилена в російськомовному перекладі – «Кінець одного роману». Такий варіант перекладу видається цілком прийнятним, оскільки спирається на відповідні мотивування в самому тексті, коли наратор проводить прямі паралелі між романом і коханням (порівн.: «Роман затягувався, але кохання, як натхнення, поспішало до кінця...»; в іншому місці: «Дивовижний ефект дає надія: роман, який весь минулий рік ледь рухався, тепер рвонувся до фінішу»).

Отже, особливості наративної структури в «Кінці роману» значною мірою зумовлюються специфічним вибором наратора-детектива, сутнісним завданням якого є не лише з'ясування обставин справи, а й вирішення проблеми «написання історії». Метатекстуальні властивості розповіді актуалізують низку морально-філософських і художньо-естетичних проблем, пов'язаних із екзистенціальними шуканнями людини і творчими інтенціями щодо їх художнього вираження.

Оригінальністю проблемно-тематичного комплексу і художньої структури позначений і роман «Монсіньйор Кіхот». Події у ньому розгортаються в Іспанії 1970-х років, після смерті генералісімуса Ф. Франко. Головні герої – парафіяльний священник маленького містечка Ель-Тобосо в регіоні Ла-Манча і колишній мер цього міста комуніст на ім'я Санчо. Їхні дискусії на соціально-політичні і морально-етичні проблеми під час мандрівки Іспанією і складають сюжет твору. Імена персонажів з усією очевидністю відсилають читача до знаменитого роману Сервантеса; так само їхні суперечки зі злободенних питань драматичного іспанського життя у XX ст. плавно перетікають у площину вічних проблем людського буття.

Грін не йде шляхом полемічного, травестійного переосмислення класики, комічного зниження образів, їх

висміювання чи деконструкції в постмодерністському дусі. «Дон Кіхот» і «Санчо» в його інтерпретації – це дві життєвих позиції, кожна з яких має право на існування, а критерієм їх оцінки є непідвладні часові ідеї добра, співстраждання та безкорисливого служіння людям.

Таким чином, у центрі уваги романів Грема Гріна – людина, її суб'єктивно-екзистенційне «я». Через здатність людини усвідомити основи свого існування і вибрати свою долю Грін досліджує історичний і моральний аспекти її життєвої позиції. Письменник зазвичай зображує «переворот» у свідомості героя в переломний момент його життя, актуалізуючи при цьому процеси переосмислення фундаментальних цінностей; відтак він виробляє закони, які «поширюються на всіх», набувають загальнолюдського значення. Історико-філософська концепція Гріна визначає провідні сюжетно-композиційні, просторово-часові і наративні характеристики авторської поетики: в романах переплітаються події особистого життя персонажів і соціально-історичні процеси, змикаються історичне, сьогоденне і вічне.

Запитання і завдання

Яким чином біографія Грема Гріна вплинула на його творчість?

Чому Грема Гріна інколи називають «католицьким письменником»?

Чим була зумовлена репутація як Грема Гріна ексцентричної людини і письменника?

Що визначає сюжетний та ідейний конфлікт у романі «Сила і слава»?

Як проявляється у романі «Сила і слава» новаторство письменника?

Яке змістове наповнення у творі «Кінець роману» має наративна художня структура?

Який тип наратора представляє розповідач у творі «Кінець роману»?

Література

Жлуктенко Н.Ю. Факт і фікційне у репрезентації політичної історії (на матеріалі прози Грема Гріна). *Літературознавчі студії : збірник наукових праць*. Київ, 2011. Вип. 33. С. 154-159.

Казанова Ю.О. Трагічна іронія у романістиці Грема Гріна : автореф. дис. ... канд. філол. н. / Інститут літератури імені Т. Шевченка НАН України. Київ, 2011. 20 с.

Кальницкая В.Б. Принципы организации зачинов и финалов в поздних романах Грэма Грина с повествованием от первого лица. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. Вип. 74. 2016. С. 283-289.

Кеба О.В. Наратор як детектив і детектив як наратор: версії Грема Гріна (The End Of The Affair) і Грема Свіфта (The Light Of Day). *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. Вип.42. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2016. С. 16-21.

Лодж, Дэвид. Разные жизни Грэма Грина. URL : <http://magazines.russ.ru/inostran/2001/12/lodge.html>

Шахова К.А. Грэхем Грин. Антиколониальные романы. *Литература Англии. XX век*. Київ : Вища школа, 1987. С. 210-237.

Boardman, Gwen R. Graham Greene: The Aesthetics of Exploration. Gainesville: University of Florida Press, 1973. 284 p.

Hoskins, Robert. Graham Greene: An Approach to the Novels. New York; London: Garland, 1999. 343 p.

Айрис Мердок

Лепьохін Є. (Івано-Франківськ)



Айріс Мердок (повне ім'я *Jean Iris Murdoch*, 1919–1999) – англійська письменниця ірландського походження. З часу появи її першого роману «Під сіткою» (*Under the Net*, 1954) і до середини 1980-х рр. вважалася однією з найвпливовіших сучасних британських романістів серед жінок та чоловіків. Упродовж своєї творчої кар'єри, що тривала майже 40 років, вона написала 26 романів, 5 філософських книг, 5 п'єс, 1 лібрето, 2 збірки есеїв з питань літератури і філософії, а також критичні літературознавчі статті, вірші, малу прозу.

Перші її романи 1950-х рр. дозволили тогочасній критиці віднести мисткиню до когорти «Сердитих молодих людей» (*Angry Young Men*). Хоча, як зауважувала свого часу український вчений-літературознавець Соломія Павличко й сучасна британська письменниця Ентонін Баят (*A.S. Byatt*), на сьогодні важко збагнути причини такого зарахування: Айріс Мердок не була «сердитою»; її більше цікавили філософські ігри із сутнісною природою художньої прози, ніж соціальний протест. Те, що могло ідейно зблизити її з Кінгслі Емісом (*Kingsley Amis*) та Джоном Вейном (*John Wain*), це швидка, кмітлива комедійна ситуація, давня англійська традиція епізодичного роману-фарсу. Та навіть за таких умов ранні твори Мердок мали більше спільного із творами Семюела Беккета (*Samuel Beckett*), французьких сюрреалістів і письменників-екзистенціалістів, тоді як К. Еміса та Дж. Вейна надихали комічні романи XVIII ст.

Її романи порівнювали із схожими взірцями романної прози XIX ст. на кшталт Федора Достоєвського, Джордж Еліот (*George Eliot*), Чарлза Діккенса (*Charles Dickens*), сама ж авторка говорила про своє захоплення Джейн Остін (*Jane Austen*) та про безсумнівний вплив на неї Генрі Джеймса (*Henry James*). Оскільки фабула її прозових творів часто дуже заплутана, їй притаманна багата творча уява і винахідливість, поглинутість питаннями етики і моралі, детальна увага до взаємовідносин між персонажами. Потік свідомості чи будь-які інші експериментальні стилі доби Модернізму нею не практикувалися. Бувши професійним філософом, у творах письменниці присутні аналітико-експлікативні рефлексії щодо морально-етичних закономірностей життя представників англійського середнього класу. Ще одна тема, яка пронизує усі художні тексти мисткині, – тема любові, що є рідкістю у сучасному репресивному соціумі, і можлива лише за тих умов, коли індивід усвідомить важливість інших. У фокусі уваги письменниці також з'ясування сутності феномену «добра», встановлення етичних меж людської свободи, небезпеки міфотворення.

Критична рецепція її творів варіюється між психоаналітичним аналізом, міфопоетикою та інтертекстуальним аналізом й реконструкцією Жака Дерріди.

Деякі з дослідників стверджують, що персона «філософа» іноді бере гору над персоною «письменника», тому персонажі творів часто стають маріонетками, яких ставлять в штучно сконструйовані фікційні колізії задля доведення авторської точки зору.

Айріс Мердок народилася 15 липня 1919 р. у Дубліні, але зростала в Лондоні. Була єдиною дитиною у сім'ї. На свою малу вітчизну поверталася лише на свята у дитинстві. Її двонаціональна ідентичність не лише вплинула на формування її особистості, а також часто відображалася у творах, місце дії і локації яких мають додаткове смислове навантаження. Навчалася у *Badmington School* у Брістолі та *Somerville College* в Оксфорді, де у 1942 р. отримала ступінь бакалавра гуманітарних наук (*Greats*). Під час Другої світової війни була призвана на державну службу і жила в Лондоні. Згодом прийняла пропозицію працювати в Адміністрації допомоги і відбудови Об'єднаних націй (*United Nations Relief and Rehabilitation Administration, UNRRA*). До її обов'язків належала допомога військовим біженцям в таборах для переміщених осіб (опосередковано тема біженців фігуруватиме в її майбутніх романах «Втеча від чарівника» (*The Flight from the Enchanter*, 1956) і «Приємні та добрі» (*The Nice and the Good*, 1968). Це дає їй змогу побувати в Бельгії, а згодом в Австрії. У Бельгії вона зустрілася із французьким філософом, письменником-екзистенціалістом Жан-Поль Сартром (*Jean-Paul Sartre*) й романістом та поетом-сюрреалістом Раймоном Кено (*Raymond Queneau*). Їх світоглядні погляди значно вплинули на розвиток ранніх філософських уявлень письменниці. Оскільки нетривалий час Мердок була членкинею Британської комуністичної партії, 1946 р. їй відмовляють у видачі візи до США задля отримання стипендії у *Vassar College*. Натомість вона рік проводить у Кембриджі, який напередодні покинув Людвіг Вітгенштайн (*Ludwig Wittgenstein*), але чий апорії щодо філософії мови, логічного позитивізму ще дуже виразні. Не залишається поза межами його впливу й Айріс Мердок. З 1948 до 1963 була молодшим науковим співробітником й університетським лектором з філософії в Оксфордському університеті, а у 1963 р. стала

почесним членом *St. Ann's College*, що також знаходиться в Оксфорді.

У 1953 р. опубліковано філософське дослідження «Сартр: романтичний раціоналіст» (*Sartre: Romantic Rationalist*), в якому авторка з'ясовує ефективність використання французьким мислителем жанру «роман» для пропаганди власних філософських ідей, і що у підсумку робитиме й сама А. Мердок, проте зовсім з інших переконань. Крім того, це перша праця присвячена філософу-сучаснику на теренах Британії. На цей час вона вже написала п'ять романів, які вважала непідходящими для видання, тому, ймовірно, їх знищила. Проте вже наступного року (1954) з'являється роман «Під сіткою». У 1956 р. виходить заміж за Джона Бейлі (*John Bayley*), літературного критика й професора англійської мови в Оксфорді. 1998 р. він публікує мемуари про дружину «Елегія за Айріс» (*Elegy for Iris*), які лягли в основу схвально сприйнятої кінострічки «Айріс» (*Iris*, 2001). Молоду авторку на екрані втілила Кейт Вінслет (*Kate Winslet*), а її версію у похилому віці – Джуді Денч (*Judi Dench*). Дітей у пари не було. У 1963 р. Мердок звільнилася з посади в університеті, але ще до 1967 р. частково викладала в *Royal College of Art* у Лондоні, доки повністю не присвятила себе письменницькій діяльності.

За своє життя отримала низку престижних британських нагород, зокрема, за роман «Чорний принц» (*The Black Prince*, 1973) – меморіальну премію Джеймса Тейта Блека у 1974 р. (*the James Tait Black Memorial Prize*); роман «Любов земна і любов небесна» (*The Sacred and Profane Love Machine*, 1974) – Вітбредовська премія (*the Whitbread Literary Award*); роман «Море, море» (*The Sea, The Sea*, 1978) – Букерівська премія (*Booker Prize*). У 1987 р. удостоєна титулом *дейм* (dame), яким титулюють жінок, котрі нагороджені орденом Британської імперії. Того ж року надано титул Кавалера літератури Королівським літературним товариством (*Companion of Literature by the Royal Society of Literature*). У 1990 р. нагороджена Почесною медаллю Національного мистецького клубу (Нью-Йорк) за досягнення у літературі (*the National Arts Club Medal of Honor for literature*). У 1998 р. роман «Під сіткою» з'являється у списку ста найкращих романів XX ст. за версією американського видавництва *The Modern Library*. Її

письменницька кар'єра завершується після того, як в неї діагностують хворобу Альцгеймера. Останній роман, – «Дилема Джексона» (*Jackson's Dilemma*), – опубліковано у 1995 р. Померла Айріс Мердок 8 лютого 1999 р. в Оксфордї, Англія.

Романи Айріс Мердок змінювалися, як і вона сама, зростаючи концептуально і ментально. Прозі 50-х рр. – «Під сіткою», «Втеча від чарівника», «Замок на піску» (*The Sandcastle*, 1957), «Дзвін» (*The Bell*, 1958) – передувала вже згадувана монографія про Сартра. Ці чотири романи, кожний у свій спосіб, є антиекзистенціалістськими. У них продовжилася дискусія письменниці із автором «Буття і ніщо» (*L'Être et le Néant*, 1943) щодо рівнів свободи, які доступні для людини. Вони по-різному ілюструють, як протагоністи заплутуються у власних психологічних координатах єства, потрапляють у сіті світу випадковості й хаосу. За деякими з них можна впізнати тогочасних інтелектуалів зі світовим ім'ям на кшталт Сімону де Бовуар, Л. Вітгенштайна, Сімону Вейл, Ж.-П. Сартра, Р. Кено. Як й Альбер Камю (*Albert Camus*), письменниця відкидала свою приналежність до «естетичного екзистенціалізму», оскільки екзистенціалізм, на її переконання, не прагнув описати людство у реалістичному ключі. Зокрема, вона критикувала Сартра за те, що той не намагався показати правдоподібних героїв, адже їх внутрішнє життя до уваги не бралось. Сама ж авторка стверджувала, що вона письменниця-реаліст. У наступних своїх критичних есеях і статтях вона переконливо відмежовувала себе від екзистенціалізму, а саме сартризму, з яким познайомила в період шаленої моди на нього в Європі. Це дистанціювання досягло апогею у збірці есеїв «Вищість добра» (*The Sovereignty of Good*, 1970).

Романи 60-х рр. – «Відрубана голова» (*A Severed Head*, 1961), «Дика троянда» (*An Unofficial Rose*, 1962), «Одноріг» (*The Unicorn*, 1963), «Італійка» (*The Italian Girl*, 1964), «Червоне та зелене» (*The Red and the Green*, 1965), «Час янголів» (*The Time of the Angels*, 1966), «Приємні та добрі», «Сон Бруно» (*Bruno's Dream*, 1969) – сповнені енергії й оптимізму тогочасної доби. І в названих творах, і в суспільстві, де перебувала авторка, змушена щоденно стикатися з інститутами та ідеологіями, що пропагують експлуататорське панування, назрів розкол між двома поколіннями (довоєнним і

післявоєнним) і їх баченнями ідеального суспільного ладу. Скажімо, «Червоне та зелене» пророчо виходить у світ на початку так званих «Тривожних років» (*The Troubles*) у Північній Ірландії. Романи «Під сіткою», «Дзвін», «Відрубана голова», «Одноріг» на Заході вважаються найдосконалішими серед усієї великої прози раннього періоду, створеної письменницею до «Часу янголів».

У 70-ті рр., коли з'явилися найбільш зрілі твори письменниці, – «Почесна поразка» (*A Fairly Honourable Defeat*, 1970), «Випадкова людина» (*An Accidental Man*, 1971), «Чорний принц», «Любов земна і любов небесна», «Дитя слова» (*A Word Child*, 1975), «Генрі й Като» (*Henry and Cato*, 1976), «Море, море» – простежуються дискусії щодо принципів і параметрів реалістичного письма та захоплення проблемами психології героїв, їх самопізнання, що головним чином відображено у зміні наративної стратегії і зверненням до форми *Ich-Erzählung* протагоністів чоловічої статі. Починаючи з кінця 60-х рр., зокрема, з романів «Час янголів», «Приємні та добрі» і найповніше у «Чорному принці» та «Любов земна і любов небесна», у романному дискурсі письменниці чітко концептуалізуються проблеми Добра і Зла, Правди (художньої, життєвої, об'єктивної, авторської) й Реальності, можливості та могутності Любові, яка здатна або знищити, або врятувати. Теоретичне обґрунтування власних візій окреслених діалектик авторка подає в есеї «Про Бога і Добро» (*On 'God' and 'Good'*, 1969). Ще раніше вони були детально розглянуті у лекції про філософію Платона «Вищість добра над іншими поняттями» (*The Sovereignty of Good over Other Concepts*, 1967). Крім того, прозовий дискурс цього періоду, що з'явився після «Випадкової людини», зазнає суттєвих формально-структуральних змін: твори стають кількісно довшими, місця дії географічно-локально розширюються, спостерігається нехтування поділу на розділи, рівень серйозності філософських поглядів істотно зростає. Також, в означених творах магістральним стрижнем проходить концепція героя-чарівника, який намагається морально підірвати наївних, простакуватих персонажів, перевіряючи якісні особливості їх чеснот. Такою людиною зображено Керел Фішер (Carel Fisher) у «Часі янголів»,

Джуліуса Кінга (Julius King) у «Почесній поразці» та Бредлі Пірсона (Bradley Pearson) у «Чорному принці».

Багато критиків вважає, що романи «Чорний принц» та «Море, море» – шедеври мисткині зрілого періоду творчості. Перший – заплутана історія, що є романом в романі, містить чотири післямови, написані героями, передмову видавця від імені Ф. Локсі (P. Loxias), – альтер-его наратора й Мердоківську персоніфікацію Аполлона, бога мистецтва й любові (еросу). Бредлі Пірсон, протагоніст і наратор, письменник-початківець в літах, який опиняється у в'язниці, обвинувачений у вбивстві. Тут він розмірковує над власним життям і завершує свій твір, головні теми якого мистецтво і любов. Втрата себе, свого єства під час пошуків і гонитви за ментальними і психологічними ресурсами, які формують мистецтво і що відтворено на прикладі Бредлі, це тема, до якої Мердок поверталася неодноразово. Дехто з дослідників віднаходить паралелі між романом і драмами В. Шекспіра «Гамлет» (*Hamlet*, 1603), Буря (*The Tempest*, 1623). Роман вважається одним з найбільш наближених до естетики постмодернізму серед усього прозового дискурсу письменниці.

«Море, море» також дещо метафікціональний роман на кшталт свого попередника: теж містить книгу в книзі, внутрішню історію – автобіографію наратора Чарлза Ерровбая (Charles Arrowby), який описує історію свого життя з метою очищення від егоїзму. У процесі перегляду минулого він зустрічається із колишньою коханкою та намагається знову відновити з нею стосунки. Його не спиняє той факт, що вона кардинально змінилася з часів їх романтичних відносин, до того ж вона вже заміжня. Одержимість протагоніста й помилкове відчуття реальності свідчать про невдачу у спробі спокутувати минуле через мистецтво. Своєю чергою, у романі авторка висвітлює проблему маніпуляцій, покірності-смирненості, наслідків і взаємозалежності усіх і всього у світі. Дослідники знову знаходять підстави для порівняння Шекспірівської «Бурі» з романом «Море, море».

Романи 80-х рр. усе довші та, на перший погляд, хаотично непослідовні, – «Черниці та вояки» (*Nuns and Soldiers*, 1980), «Учень філософа» (*The Philosopher's Pupil*, 1983), «Старанний учень» (*The Good Apprentice*, 1985), «Книга та братство» (*The*

Book and the Brotherhood, 1987) – свідчать про намагання А. Мердок дослідити категорію «поліфонії» М. Бахтіна паралельно із порушенням фіксованого місця одного наратора в дискурсі. Також у цю декаду мисткиня стає втягнутою у диспут між тим, що стали називати «ліберальним гуманізмом» і «критичною теорією». Палко дискутуючи на боці першого, її проза цього періоду свідчить про обізнаність з проблемами, які обстоює другий напрям. Критики-літературознавці одностайні в тому, що основний період творчості письменниці завершується публікацією роману «Старанний учень».

Елегійні романи 90-х рр. – «Послання планеті» (*The Message to the Planet*, 1989), «Зелений лицар» (*The Green Knight*, 1993), «Дилема Джексона» – свідчать про збільшення містицизму й анімізму у світогляді письменниці, що є наслідком екстенсивного поширення світом теософського руху нью-ейдж (*New Age*). Серед низки романів, написаних А. Мердок у пізній період творчості, літературознавці виокремлюють «Книга та братство» й «Послання планеті» як такі, що містять найоригінальніші підходи до мистецтва творення художніх характерів й творче висвітлення, трактування морально-естетичних проблем, які цікавили письменницю впродовж життя. У цей час вона також написала найґрунтовніше дослідження з проблем моралі й ідеалів у філософії Платона – «Метафізика як путівник до моралі» (*Metaphysics as a Guide to Morals*, 1992). На думку Барбари Гейзел (Barbara Stevens Heusel), це найдокладніший аналіз проблем духовності і моралі у розумінні А. Мердок. Це дослідження є обов'язковим для тих, хто прагне глибше пізнати і зрозуміти логіко-раціональну основу концептосфери романів британської письменниці.

Перекладів українською творів Айріс Мердок досі не має.

Запитання та завдання

Охарактеризуйте творчий шлях А. Мердок.

Визначте спектр основних мотивів творчості письменниці.

Що стало предметом художнього дослідження авторки в романах 70-х рр.?

Які філософсько-умоглядні системи сформували світоглядні погляди мисткині?

Обґрунтуйте взаємозалежність морально-етичних настанов із літературознавчими уявленнями А. Мердок про мистецтво створення художніх характерів.

Зареферуйте один із есеїв А. Мердок на вибір: «Проти сухості» (*Against Dryness*), «Вищість добра над іншими поняттями», «Величне і прекрасне» (*The Sublime and The Good*).

У чому проявляються риси постмодерністської поетики в романі «Чорний принц»? Проілюструйте свої думки цитатами з твору.

Література

Бредбері М. Британський роман нового часу / Переклад з англійської Віктора Дмитрука. Київ: Ксенія Сладкевич, 2011. 480 с.

Жлуктенко Н. Ю. Психологические романы Айрис Мердок и Джона Фаулза. *Жлуктенко Н. Ю. Английский психологический роман XX века*. Київ: Выща шк. Изд-во при Киев, ун-те, 1988. С. 129–148.

Павличко С. Лабіринти мислення. Інтелектуальний роман сучасної Великої Британії. Розділ перший: Айріс Мердок. Мистецтво проти теорій чи осягнення теорії? *Павличко С. Зарубіжна література: Дослідж. та критич. статті.*/Передм. Д. Наливайка. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 559 с. С. 271–310.

Павличко С. Айріс Мердок. Мистецтво в пошуках добра. *Павличко С. Зарубіжна література: Дослідж. та критич. статті.*/Передм. Д. Наливайка. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. С. 489–509.

Филюшкина С.Н. Мир глазами Брэдли Пирсона и через призму его судьбы (роман А. Мердок «Черный принц»). *Филюшкина С. Н. Современный английский роман (Формы раскрытия авторского сознания и проблемы повествовательной техники)*. Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1988. С. 100–113.

Baldanza, F. (1974), *Iris Murdoch: Twayne's English Authors Series 169*, Twayne Publishers, New York, 187 pgs.

Kimberly, B. (2001), «The Sea, the Sea», *World Literature and Its Times: Profiles of Notable Literary Works and the Historical Events That Influenced Them*. Joyce Moss. Vol. 4: British and Irish

Literature and Its Times: The Victorian Era to the Present (1837–), Gale, Detroit, pp. 425–434. (in English).

Leeson, M. (2010), *Iris Murdoch: Philosophical Novelist*, Continuum, London, 170 pgs. (in English).

Nicol, B. (2004), *Iris Murdoch: The Retrospective Fiction*, 2nd ed., Palgrave Macmillan, New York, 201 pgs. (in English).

Turner, N. (2010), «Iris Murdoch», *Post-War British Women Novelists and the Canon*, Continuum, London, pp. 35–61. (in English).

Джон Фаулз

Кеба О. В. (Кам'янець-Подільський)



Джон Фаулз (John Fowles, 1926–2005)

вважається одним із найвпливовіших британських письменників другої половини XX століття. Він відомий як романіст, есеїст, поет та літературний критик. Експериментальна проза Фаулза рельєфно відобразила найважливіші напрямки розвитку світової літератури доби постмодернізму. Творчість письменника

стала широким і плідним полем для літературознавчих студій, адже містить в собі можливості різних підходів до аналізу тексту, розбіжних, а часто й принципово протилежних поглядів та інтерпретацій.

Фаулз народився у невеличкому містечку Лі-Он-Сі, у графстві Ессекс. Закінчив престижну школу в Бедфорді, з 1945 по 1947 проходив військову службу в Королівській морській піхоті. Вищу освіту здобув у Нью-коледжі Оксфордського університету, де вивчав романо-германську філологію. Згодом працював викладачем англійської у Франції і Греції. Педагогічну діяльність припинив у 1963 році, після успішної публікації свого першого роману «Колекціонер» («The Collector»).

Світоглядні й художньо-естетичні погляди письменника визначають гуманістичну парадигму. Фаулз був переконаний, що література має сприяти духовно-творчому вдосконаленню людини, говорити про фундаментальні основи людського

буття. Постійно наполягаючи на естетичній домінанті художньої творчості, він водночас надавав великого значення морально-етичному компонентові письменницької праці. Показово, що відразу за «Колекціонером» Фаулз для своєї наступної публікації обрав збірку есеїв «Арістос», в якій і була викладена його художньо-естетична позиція. У ній представлені погляди митця на співвідношення літератури і мистецтва, естетики й етики, стверджуються ідеали свободи і демократії як основних чинників розвитку людини і суспільства. Зокрема, збірка містить і коментар до роману «Колекціонер» із чітким акцентом на етичній домінанті твору.

Основу художньої структури роману «Колекціонер» складає конфлікт, зіткнення двох його центральних персонажів – Фредеріка Клегга і Міранди Грей. Конфлікт цей, як зазначав сам Фаулз, носить притчово-символічний характер, виявляючи основний зміст суспільного протистояння в сучасному світі – «невігласна більшість» vs «елітарна меншість». Клегг, який після великого виграшу на кінних перегонах купив заміський будинок і зробив своєю бранкою надзвичайно красиву дівчину, є натурою вкрай ординарною, далекою від знання і культури. Він прагне здобути прихильність Міранди, виконує будь-які її бажання, але не може усвідомити, що відібравши в неї свободу, позбавляє її найважливішого, що є у житті. Врешті-решт ув'язнення стає причиною хвороби і смерті дівчини.

Міранда у романі є уособленням життя і творчості, вона – яскрава, глибоко мисляча і чутлива натура. Натомість Клегг позбавлений емпатії, не відчуває краси життя і мистецтва. Підвал у його будинку перетворюється на острів смерті.

Образний простір, що формує поетику роману, зорієнтовано насамперед на пєсу Шекспіра «Буря»; саме цей твір є основним текстом-посередником, що виконує роль лейтмотивного «коду», що працює на всіх рівнях художньої системи роману.

Міранда і Фредерік опиняються на метафоричному «острові», аналогові острову з «Бурі», – у замкнутому просторі будинку, де і розвиваються їхні стосунки. Особливість композиційної організації двох основних частин роману – щоденника Міранди і розповіді Клегга – полягає в їх

дзеркальному співвідношенні. Одні й ті самі події подаються у сприйнятті персонажів-антагоністів.

Асоціації з «Бурею» задаються насамперед уподібненням імен персонажів. Інтерфігуральне алюзивне уособлення Міранди Грей з шекспірівською Мірандою в площині клеггівської оповіді актуалізується у зв'язку з «хибним» ім'ям її тюремника. Бажаючи приховати своє справжнє ім'я, Фредерік називається іменем коханого шекспірівської Міранди – принцом Фердинандом. Іронічне перекодування алюзивного імені веде до трансформації образу в цілому. Момент випадковості і абсурдності того, що відбувається, підкреслює те, що включення Клегга в ігрову стихію шекспірівських алюзій відбувається без його відома. Неосвічений Фредерік поняття не має про шекспірівського Фердинанда, ним керує лише бажання, щоб в його новому імені було «щось іноземне й вишукане».

Інтертекстуальний простір твору Фаулза охоплює не лише його сюжет і систему персонажів, а й поширюється у мовно-стилістичну площину. Наприклад, підвал – замкнутий простір, в якому опиняється Міранда, в її щоденникових записах описується буквально як тюрмна камера – «cell». Образна семантика, позначена цим словом, не є випадковою, адже шекспірів Просперо позначає словом «cell» печеру, що служить житлом для нього і його дочки. Міранда намагається долучити Клегга до надбань світової культури і апелює при цьому до різних літературних творів, не завжди називаючи їх. Так, вона звертається до Фреда словами Просперо, якими той у «Бурі» викликав Каллібана: «Come, thou tortoise!». Точно відтворений, але немаркований, алюзивний фрагмент твору, своєю навмисною літературністю виділяється в основному корпусі тексту і хоча неосвічений Клегг не може актуалізувати художнє джерело цитат, і алюзія для нього залишається інформативно «порожньою», він здогадується, що вислів Міранди є цитатою: «a literary quotation, I think it was».

Протистояння «острівних» світів Міранди і Клегга набуває у письменника форми притчі і ілюструє філософську концепцію роману, засновану на вченні давньогрецького філософа Геракліта: протистояння конформної Маси (hoi polloi) і Elite (aristoi). Розвиваючи проблему «нових людей», як

вона була представлена Мірандовим учителем живопису Джорджем Пастоном, дівчина протиставляє «новим» – «небагатьох». Нові – уособлення калібанізму, люди пересічні, дрібні міщани, нувориші з їх автомобілями, грошима, обожнюванням масової культури, презирством до мистецтва, плазуванням перед «вищим світом», тиснуть на творчу інтелігенцію «безформною сірою масою». Відтак функція алюзивного образу Калібана розширюється, універсалізується й узагальнюється, приймаючи справді всеосяжні масштаби.

Попри очевидну морально-ціннісну полярність антагоністів роману і тих узагальнень, що стоять за ними, Фаулз намагається якщо не виправдати «більшість», то віднайти пояснення позиції її представників. В «Арістосі» він писав про складність свого персонажа: «Клеґґ, викрадач, чинив зло, але я намагався показати, що його зло було значною мірою – а можливо, і цілком – результатом поганого виховання, підлого оточення, сирітства – всіх факторів, непідвладних його контролю. Одне слово, я намагався довести фактичну *невинність* Більшості...» (виділено автором. – О.К.).

Закладаючи в сюжет «Колекціонера» шекспірівські образи і ситуаційні моделі, Фаулз вступає в плідний діалог з великим англійським драматургом і виступає при цьому одночасно у ролі союзника й у ролі опонента класика. Внаслідок складної інтертекстуальної стратегії народжується новий жанр, контамінація *romance*, притчі, роману-виховання, психологічного трилера, соціально-філософського роману. Але, перш за все, «Колекціонер» – це роман-притча, інакомовлення, де шекспірівський інтертекст служить основною формою вираження авторської концепції світу і людини. Фаулз постає в цьому творі моралістом, але не дидактиком. Він уникає однозначної відповіді на питання про конкретні шляхи вирішення конфлікту. «Відкрита» кінцівка роману пропонує читачеві самому шукати відповіді на поставлені проблеми.

Наступний роман Фаулза «Маґ» (*The Magus*, 1965) розвиває проблеми вибору, екзистенціальної свободи особистості, пошуку істинної реальності. Головний герой роману Ніколас Ерф є представником повоєнного покоління інтелектуалів і циніків, знуджених життям і «старими» цінностями. Випускник Оксфорду, він без будь-якого

ентузіазму починає працювати вчителем в «абиякій» приватній школі на сході Англії. Тамтешнє містечко і школа здаються йому «макетом Англії» у найгіршому її варіанті і скоро, відчувши «справдешню нудьгу», Ніколас виїздить до Греції, аби стати вчителем англійської у школі імені Байрона на острові Фракос.

Розповідь у романі ведеться від першої особи, і Ніколас в абсолютно відвертих, самоіронічних висловах говорить про своє виховання і зневажливе ставлення до традицій вікторіанської моралі, якими жили його батьки. Їхня загибель в авіакатастрофі, хоч і стала для Ніколаса шоком, принесла йому звільнення від надмірної опіки і свободу самостійного вибору подальшого життя. Втішаючись принадами вільного життя і переймаючись лише власним задоволенням, Ніколас не має друзів, зате успішно вправляється в «амурних справах». Перед поїздкою він заводить стосунки з дівчиною на ім'я Алісон, але легковажно їх розриває, мотивуючи підписаним контрактом.

На Фракосі Ніколас Ерфе потрапляє під владу фантастичної ігрової ситуації, яку створює для нього Моріс Кончіс – своєрідний «маг» острова. Впродовж художнього розгортання романної оповіді Дж. Фаулз втілює ідею життя як гри, як магічного театру. У процесі розгортання низки ігор-вистав Ніколас намагається пізнати власне «я». Все, що відбувається на острові, Кончіс називає метатеатром – назва, типова для постмодерного світогляду і приваблива для Ніколаса, котрий поціновує все, що з ним відбувається, як текст. Текст почергово подається як наратив (розповіді Кончіса про його життя) та випробування у вигляді епізодів метатеатру. Сюжети розповідей Кончіса інсценуються, а сам він є і дійовою особою в доволі складних, неоднозначних ситуаціях. Кожна з цих ситуацій переноситься в реальний світ життя Ніколаса, включаючи й стосунки з Алісон, і ставить його перед необхідністю зробити власний вибір.

У контексті сюжету роману гра набуває багатопланового значення – як метафора життєвого шляху, пізнання і самовиховання молодого героя, символ творчості загалом. Не випадково Ніколас вважає Кончіса «літератором-психіатром, який творить романи не словами на папері, а людьми в дійсності». Цікаво, що в рукописі роман мав назву «Гра в Бога»,

підкреслюючи тим самим, що Кончіс творить світ навколо себе подібно до Господа-Творця. Остаточна назва твору знімає таку надто пряму паралель, залишаючи простір для численних асоціацій (англійське слово «magus» є більш функціональним у множині і найчастіше вживається у християнському контексті як «magi», напр., «the gifts of the magi», «adoration of the magi»).

Потрапивши в «магічний театр», Ніколас проходить через серію тестів, коли він потрапляє в екстремально-екзистенціальні ситуації, кожна з яких потребує від героя вибору. Герой мусить проживати сценарії чужих доль і керуватися чужими думками. Мозаїка інсценувань для Ніколаса здається якимось секретним кодом, який необхідно розшифрувати, але осягнення його виявляється неможливим, бо те, що в момент тої чи тої ситуації здавалося істиною, кожного разу обертається оманом. Намагаючись піддати раціональному аналізу все, що відбувається з ним у Бурані, Ерфе будує одні здогадки за іншими. Щоразу він думає, що докопався до суті і щоразу «реальність» виявляється черговим трюком Кончіса. Ерфе відчуває себе в лабіринті, який невідворотно притягує його, і пошуки виходу здаються нескінченними.

Низка очисних і посвятних обрядів-спектаклів завершується показовим судом над героєм. Такий фінал гри повністю спростовує райдужні очікування і передчуття Ніколаса, він виявляється не центральною фігурою метатеатрального спектаклю, а жертвою таємничих сил, тим, кого карають за негідні вчинки. Йому залишилося по завершенню гри тільки відчуття спустошеності, самоти, приреченості. Орієнтири Ніколаса в реальній дійсності абсолютно збиті, адже реальність, на відміну від гри, вимагає інтелектуальної і духовної зрілості. Ігрове дійство дозволяє прозріти, розірвати окови духовної закріпаченості й обмеженості.

Внаслідок всіх цих випробувань герой повертається до реального життя оновленим, він втратив численні ілюзії, змужнів, але водночас втратив і певні позитивні якості, ідеали добра і віри в людей. У фіналі роману Ніколас виринає з лабіринту гри, начебто звільняється з полону ілюзій, однак

нового, справжнього життя автор не зображає, залишаючи й читача в позиції вибору.

Символічний вимір роману дає підстави прочитувати Ніколаса як узагальнений образ усіх людей, адже його ілюзії і той шлях випробувань, який він пройшов, накладається на вікові пошуки і помилки людства.

Фаулз як письменник-постмодерніст моделює свій художній світ за принципом лабіринту, в якому читачеві, аби зорієнтуватися, слід долати усталені стереотипи літературного і практично-життєвого мислення. Мета автора, вочевидь, полягала у створенні такої концепції світу, яка б виключала суто раціональні способи його осягнення. Тут дається взнаки постмодерністська парадигма з характерними для неї формами синтетичного, умовно-символічного письма, вигадливим переплетенням реального і фантастичного, звичайного і надприродного. Показово, що Фаулз у передмові до другого видання роману (1978) наполягав на тому, що це «аж ніяк не кросворд, у якому заданій легенді відповідає один-єдиний набір правильних відповідей...», тобто вказував на ігрову природу твору. Одночасно він дає зрозуміти, що категорії гри він надає онтологічного значення, оскільки ця назва відсилає до однойменного розділу «Арістоса», в якому ситуація «гри в бога» мислиться як універсальний закон буття, а «справдешня свобода перебуває між двома полюсами дилеми, а не в одному чи другому з них, тому вона не може бути абсолютною».

Наступний роман Фаулза – «Жінка французького лейтенанта» – є прикладом художнього синтезу постмодерністської гри та класичного роману. Автор у цьому романі грає і з історією, деконструюючи її усталені моделі, і з сюжетом, вибудовуючи різні варіанти розв'язання основного конфлікту, і з наративом, ведучи з читачем вільну бесіду і пропонуючи йому стати співавтором твору.

Сюжет роману розгортається навколо любовної історії молодого збіднілого аристократа, дарвініста і палеонтолога-любителя Чарльза Смітсона, який створює собі колізію, спочатку заручившись із донькою успішного бізнесмена Ернестиною Фрімен, а потім закохавшись у молоду жінку з заплямованою репутацією на ім'я Сара Вудраф. Остання своїми

діями спантеличує героя і читача і певною мірою спричиняє парадоксально-ігровий розвиток сюжету,

Автор занурює читачів у вікторіанську Англію 1860-х років і водночас відкрито демонструє погляд на неї з висоти теперішнього. Рівно сто років від часу написання роману і часу описуваних подій створюють дистанцію, за допомогою якої квазіісторичний наратив перетворюється на «історіографічну метапрозу» (Лінда Гатчен) явної деконструкційної спрямованості. Фаулз постійними авторськими вторгненнями у розвиток сюжету досягає ефекту максимальної присутності й активності читача у творенні нової концепції вікторіанської доби. Вона позбавлена властивого вікторіанству святенництва й лицемірства, снобізму й небажання бачити колосальні суперечності «старої доброї Англії».

Полеміка з вікторіанською картиною світу ведеться в романі на різних рівнях. Фаулз не лише піднімає табуйовані у вікторіанській культурі проблеми, не тільки піддає своїх персонажів своєрідній екзистенціальній перевірці на «справжність», а й руйнує зсередини саму структуру вікторіанського роману. Здавалося б, організуючи оповідь від авторської першої особи з детальними описами побуту, типової поведінки і звичаїв людей у дусі письменників вікторіанської доби (Мередіта, Треллопа та ін., імена яких постійно з'являються в тексті), автор має за взірць добре відомі моделі тогочасної прози. Однак насправді йдеться не про наслідування, а пародійним обігрування, метою якого є виявлення «безглуздої умовності» вікторіанської системи.

Художню структуру твору ускладнює не лише експериментальний характер хронотопу (взаємодія двох часових шарів), але й обширний інтертекстуальний пласт у формі алюзій, ремінісценцій, пародійних прийомів, різного роду цитатних вставок (зокрема й на стильовому рівні). Важливим проявом художньої гри в романі є епіграфи. Вони наводяться перед кожним розділом роману і стають його змістовною квінтесенцією: чи то відбивають душевний стан героїв, чи то роз'яснюють існуючі соціальні проблеми, чи то дають поштовх для авторських філософських коментарів. Відтак епіграф по суті є стиснутим змістом певної частини твору, виконуючи різноманітні ідейно-тематичні функції і

спрямовуючи читацьку активність. Інколи письменник пропонує в якості епіграфа два різнорідних уривки, один з яких передає прихований зміст, а інший відтворює атмосферу епохи. В такий спосіб створюється динамічна напруга між описуваними подіями і читацьким сприйняттям.

Втягування читача в авторську гру, крім іншого, виконує функцію творення смислових палімпсестів. У цьому сенсі художня практика Фаулза корелює з тезами одного з найавторитетніших теоретиків постмодернізму Ролана Барта. Останній пише про багатозначність ігрового дійства в постмодерністському тексті: «Одна справа – читання в сенсі споживання, а інша – гра з текстом... Грає сам текст, і читач теж грає, причому двояко; він грає в Текст (як у гру), шукає таку форму практики, в котрій він би відтворювався, але так, щоб ця практика не зводилась до пасивного внутрішнього мімесису (а супротив подібній операції як раз і складає сутність Тексту), а він ще і грає Текст. Текст потребує від читача співпраці...». Відтак у романі Фаулза перетворення читачів і автора на персонажів і активних співавторів твору сприяє розмиттю кордонів між світом вимислу і світом реальності.

Отож гра в романах Фаулза 1960-х років стає універсальним світоглядним і художнім принципом. Вона проявляється на сюжетно-композиційному, наративному, образно-персонажному, мовно-стильовому рівнях тексту і виступає універсальним знаком парадоксальності світобудови і структуротвірним чинником літературного твору.

У 1970-1980-х рр. Фаулз працював у різних жанрах, що вказує на широке коло його письменницьких інтересів. Писав вірші, оповідання, повісті, однак роман залишався його пріоритетом. Публікація романів «Вежа з чорного дерева» (1974) і «Деніел Мартін» (1977) із головними персонажами-митцями засвідчила стійкий інтерес автора до проблем мистецтва і його відношення до дійсності, ствердила важливу для автора домінантну етичного над естетичним. Значний літературно-критичний і читацький резонанс мали й романи «Мантісса» (1982) і «Личинка» (1985), в яких Фаулз продовжив художнє осмислення екзистенційних проблем людського життя в історичному і творчому процесах.

Таким чином, творчість Фаулза стала однією з найприкметніших сторінок не тільки англійської, а й світової літератури другої половини XX ст. У творах письменника набули оригінального художнього втілення такі важливі проблеми, як роль свободи у розвитку людини і суспільства, екзистенціальний вибір індивідуума, співвідношення мистецтва і життя. Фаулз вважає мистецтво способом відображення та інтерпретації життя і переконливо доводить, що справжні твори мистецтва можуть бути породжені лише вільним і чесним митцем.

Запитання та завдання

Чому Фаулз вважається фундатором англійського постмодернізму?

Що характеризує постмодерністську парадигму творчості Фаулза?

Як проявляється в поетиці Фаулза його художньо-естетична позиція?

Яке місце займає в творах Фаулза міфологічна складова?

У чому полягає функціональне призначення інтертексту в романі «Колекціонер»?

Як втілено концепцію гри в романі «Маг»?

Чому роман «Жінка французького лейтенанта» називають метароманом?

Література

Дацкер К.С. Критична рецепція творчості Джона Фаулза в українському науковому просторі. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія.* 2018. № 33, т. 1. С. 140-143.

Козюра О.В. Проблематика і поетика сюжету роману Джона Фаулза «Колекціонер». *Літературознавство. Фольклористика. Культурологія.* 2012. Вип. 11-12. С. 161-170. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lfk_2012_11-12_19.

Левицька О. Інтертекстуальний дискурс роману Джона Фаулза «Жінка французького лейтенанта». *Питання літературознавства.* 2009. Вип. 77. С. 160-167. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl_2009_77_22.

Павличко Соломія. Джон Фаулз. Життя як магічний театр. *Павличко, Соломія. Зарубіжна література: Дослідж. та*

критич. статті. Київ : Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2001. С. 359-391.

Фаулз Дж. Арістос. Вінниця : Тезис, 2003. 336 с.

Чобанюк М.М. Ідейно-художні особливості творчості Джона Фаулза у світлі теорії концептуального художнього синтезу. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Сер. Філологія*. 2014. № 1107, Вип. 70. С. 133-136. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhIFL_2014_1107_70_29.

Conradi P. John Fowles. London & New York: Methuen, 1982. – 112 pp.

Conversations with John Fowles. / [ed. by L. Dianne]. Vipond : University Press of Mississippi, 1999. 243 p.

Onega S. Self, World, and Art in the Fiction of John Fowles. *Twentieth Century Literature, John Fowles Issue*. Vol.42, No.1, 1996. P.29 –56.

Warburton E. John Fowles: A Life in Two Worlds. Viking/Penguin : Jonathan Cape, 2006. 500 p.

Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction. New-York and London : Routledge, 2004. 284 p.

Ієн Мак'юєн

Кеба О. В. (Кам'янець-Подільський)



Ієн Рассел Мак'юєн (Ian Russell McEwan, 1948 р. н.) – на сьогодні один із найбільш авторитетних англійських письменників. Він є автором 15 романів, драматургічних творів, кіносценаріїв, книжок для дітей тощо. Мак'юєн – лауреат різних літературних премій, зокрема Премії Сомерсета Моєма (1976, за книжку оповідань «Перше кохання, останні обряди»), Вітбредівської Премії (1987, за роман «Дитя у часі»), Букерівської премії (1998, за роман «Амстердам», Єрусалимської премії за свободу індивіда в суспільстві (2011). «The Times» у 2008 році включив письменника до списку 50-ти найбільш видатних британських авторів, починаючи з 1945 року.

Книги Мак'юєна часто є провокаційними за своїми сюжетами та персонажами, відтак постійно викликають

дискусії: одні літературні критики схвально оцінюють його літературні провокації й спроби новаторського художнього осмислення маргінальних сфер людського життя, інші гостро критикують письменника за надмір насилля і сексуальних крайнощів, зловживання штампами і потурання ницим смакам публіки, вказують на стилістичні огріхи в його творах. Орієнтація Мак'юена на використання елементів кримінально-детективних жанрів загалом підтверджує відзначену критиками контроверсійність його творчості, однак водночас вона демонструє продуктивну тенденцію сучасної літератури до синтезу жанрів.

Уже перші опубліковані твори Іена Мак'юена – збірки оповідань «First Love, Last Rites» («Перше кохання, останні ритуали», 1975) і «In Between the Sheets» («Між рядками», 1978) і романи «The Cement Garden» («Цементний сад», 1978) та «The Comfort of Strangers» («Притулок чужинців», 1981) принесли письменнику сумнівну славу автора «жахливих» творів, за що він отримав літературний нікнейм «Ian Macabre», тобто «Іен жахливий». Вони були своєрідним переписуванням на сучасний лад готичних чи декадансних сюжетів, що відбувалися в ізольованих від зовнішнього світу закритих приміщеннях (традиція готичного роману, таємничі події якого розгортаються в середньовічному замку), з персонажами девіантної поведінки, схильними до жорстокості, неконтрольованого потягу до збоченого сексу, насилля, смерті.

Здавалося б, як письменник, що заявляє про етичну домінанту сутності людини, може з такою достовірністю та натхненням змальовувати відверті сцени насилля у своїх творах? В одному з інтерв'ю Мак'юен зазначав, що всі вищезгадані романи так чи інакше звертаються до моралі, до того, як надана людині свобода може зіпсувати її, змусити все нище і огидне прокинутися і спровокувати людину до вчинення жахливих дій і злочинів. «Використання та зловживання свободою – це повітря, яким ми дихали в 1970 році...» – стверджує письменник. Він розглядає цей період своєї творчості як окремий етап, коли він, за власним зізнанням, «загнав себе в глухий кут», після чого був змушений шукати нових шляхів у літературі, аби не втратити свого видавця й читача.

Роман «Дитя у часі» («A Child in Time», 1987) став переломним для Мак'юена. В ньому описано викрадення дитини та її пошук батьком крізь плин часу і подій.. Починаючи з цього роману, твори письменника втрачають виразні готичні та деканансні мотиви, насичуються філософськими рефлексіями, набувають більшої психологічної достовірності та певної літературоцентричності.

Однак, відмовляючись від песимізму й епатажу, Мак'юен часто й надалі вдається до опису маргінальних ситуацій, в які потрапляють його герої. Автора, як і раніше, цікавить екстремальний досвід перебування між життям і смертю, він досліджує поворотні моменти, що кардинально змінюють людське життя. Так, у романі «Невинний, або Особливі стосунки» («The Innocent», 1990) Мак'юен повертається в часі до середини 1950-х років, а у формі – до манери шпигунського трилера, взявши за основу реальну засекречену подію: спробу ЦРУ побудувати тунель під Берлінською стіною для отримання інформації про те, що відбувається в радянській частині міста. На її тлі Мак'юен розповідає історію особистої ініціації: історію «невинного», англійця Леонарда Марнема, задіяного у шпигунському проєкті.

Головний герой роману показаний «невинним» не так у сенсі вчиненого ним злочину (в юридичному відношенні, попри всі пом'якшувальні обставини він, безперечно, є злочинцем, оскільки взяв участь в убивстві й переховуванні трупа), а насамперед у своєму сприйнятті життя, сповненого складнощів і контроверсивних подій. Він викликає і співчуття, і здивування, і повагу. В силу своєї молодості і розгубленості, він не завжди приймає правильні рішення у тому, що відбувається навколо нього. Леонард Марнем працює на секретному об'єкті, але він не є професійним військовим і абсолютно нічого не розуміє в секретності, шпигунстві, добре знаючи лише свій фак, тому під час виконання завдання колеги навчають його і часом навіть глузують. Найпершим його вчителем та другом став американець Боб Глас. Хоча впродовж усього твору Леонард сумнівається у щирості намірів Боба і підозрює його у зраді та нещирості, що стає особливо очевидним у сценах допитів Марії.

На соціально-історичному тлі Мак'юен розповідає історію особистої ініціації – історію «невинного». Ініціації Леонарда

сприяє німецька дівчина Марія, і його зростаюче сексуальне усвідомлення неприємним чином відкриває йому власний інстинкт домінування. Коли повертається Отто, чоловік Марії, історія добігає жорстокої і болючої кульмінації. Чоловіка вбивають, а його тіло розчленовують; обидві історії поєднуються, коли Леонард намагається захвати труп убитого в Берлінському тунелі.

«Невинний» Мак'юена важко піддається жанровому визначенню. Це і детектив, і психологічний трилер, і історична драма, і повість про справжнє кохання, яке може штовхнути людини до скоєння будь-якого вчинку і яке може зруйнуватися саме цим вчинком, який здійснено заради кохання. Леонард і Марія скоїли те, чого їхнє кохання не змогло витримати. Складність й ірраціональна природа того, що сталося, відчуття невизначеності і нез'ясовності переміни, породжує в обох стан розгубленості і відчуття втрати того чистого й невинного, що складало від моменту знайомства сутність їхніх стосунків.

Автор на тлі реального післявоєнного Берліну й на матеріалі вигаданого сюжету зводить три культури – німецьку, британську і американську, які протистоять шпигунсько-підбивній політиці Радянського Союзу. І незважаючи на те, що британці і американці об'єдналися проти спільного ворога – Радянського Союзу, Мак'юен не може утриматися від іронічного опису протистояння англійського й американського менталітету, знов піднімаючи в літературі проблему «інакшості». Письменник вдало наслідує жанрові стратегії, пов'язані з воєнно-документальною прозою, шпигунським романом, кримінальним романом, психологічним трилером тощо.

Фактично до появи роману «Чорні пси» («Black Dogs», 1992) Мак'юен часто описував сцени жахів, пов'язані з людським тілом, далі письменник зосереджує свою увагу на нейрофізіології психологічного насильства та страждань. Так, у вищезгаданому творі автор знову має справу з травмами людської психіки. Центральний образ у романі – чорні пси, якими колись залякували в'язнів гестапо. Вони символізують те зло, що живе в душі людини і виходить на поверхню тоді, коли вона перестає бачити і чути ближнього. На думку М. Бредбері, це «найзрозуміліший і найкращий роман Мак'юена», адже він

визнає «згубний принцип, ту силу в людських справах, яка періодично виходить уперед, щоб панувати й нищити життя окремих осіб і цілих країн».

Ще один варіант девіантної поведінки представлений у романі «Нестерпне кохання» («Enduring Love», 1997; інші можливі переклади – «Вічне кохання», «Невмируще кохання», «Нескінчене кохання»). Це історія про вченого на ім'я Джо Роуз, у якого внаслідок надзвичайних обставин, викликаних невдалим запуском повітряної кулі і загибеллю одного з тих, хто намагався зупинити відрив кулі від землі, нав'язливо закохався інший чоловік. Намагаючись звільнитися від переслідування і прагнучи віднайти якісь приховані причини того, що сталося, Джо Роуз поступово втрачає психологічну впевненість, аж до нервового розладу. Руйнується сталість його життя, нормальна професійна робота, стосунки з дружиною. Врешті-решт головний герой змушений з ножом у руках захищати себе від переслідувача.

Важливою проблемою роману є ставлення до гомофобії у сучасному суспільстві. З одного боку, Мак'юена можна назвати дещо радикальним, адже головним антагоністом твору автор робить одержимо-закоханого в іншого чоловіка Джеда Перрі, тим самим віддаляючи читача від усіх людей, що можуть якимось чином із ним асоціюватись. Та після детальнішого аналізу твору стає зрозуміло, що Джек є не більше, ніж першопричиною усіх проблем та негативних рис самого Джо Роуза. Головний герой при цьому є і оповідачем, і власним «каторжником», адже Джо не може сховатися не тільки від одержимого чоловіка, а від особистих думок. Насправді Джо більше одержимий Джедом, ніж Джек одержимий Джо, тому що саме існування Пері являє собою загрозу його маскулінності, і він мусить позбутись Джеда, щоб знову повернутись до своїх норм чоловічності.

Роман «Enduring Love» є доволі складним в плані жанрової стратегії. Читацьке захоплення від цього твору полягає в його непередбачуваності та постійності змін. У ньому немає певного жанрового орієнтиру чи стрижня, від якого автор би відштовхувався, розповідаючи свою історію. Відсутність цього орієнтира одночасно відкриває безліч шляхів, якими цей роман може розвиватися, і додає йому певної

невизначеності, фрагментарності й гібридності, що дає підстави для віднесення його до літератури постмодернізму. Це насамперед «роман ідей», оскільки кожний його персонаж втілює певну ідею розуміння і ставлення до життя.

У романі «Амстердам» («Amsterdam», 1998) Мак'юен створює сучасну «моральну драму», яка розгортається між двома чоловіками, спершу друзями, а згодом ворогами: редактором впливової лондонської газети Верноном Гелідеєм й відомим у Європі композитором Клайвом Лінлі. Після смерті їх спільної подружки Моллі Лейн вони обіцяють один одному, що, якщо один із них вмиратиме, довго і болісно, інший позбавить його від страждань і відвезе в Голландію, де можна цілком законно зробити евтаназію. Кожен із чоловіків проходить через складні, зокрема й психічні випробування, в результаті чого обидва зазнають невдач і за доволі трагікомічних обставин спричиняють смерть один одному.

Переломним у творчій біографії Мак'юена став роман «Спокута» («Atonement», 2001). Для цього твору властива складна нарація – наявність кількох точок фокалізації. В такий спосіб письменник дає право говорити одночасно кільком персонажам, кожен із яких має розповісти свою історію, свій погляд на природу речей.

Події першої частини роману відбуваються в англійському передмісті в маєтку родини Толлісів. Читач поринає у спекотне літо 1935 року, в побут англійської садиби. Мак'юен неквапом виводить на сцену персонажів і знайомить їх із читацькою аудиторією та одного з одним. Історія починається зі знайомства з юною Брайоні Толліс, 13-річною дівчинкою, яка мріє стати письменницею. Брайоні готує виставу «Випробування Арабелли», якраз напередодні приїзду брата Леона за своїм товаришем Полом Маршаллом, а також появою в маєтку Толлісів кузени Лоли та її двох братів-близнюків Джексона і П'єро. Об'єктом пильної уваги юної авторки є старша сестра Сесилія і Робі Тернер, син прибиральниці, який разом із Сесилією навчався в Кембриджі. Сесилія і Робі щойно повернулися з навчання і намагаються зрозуміти свої почуття одне до одного. Так само хоче це зрозуміти Брайоні, але у своїй інтерпретації здійснює фатальну помилку: внаслідок її свідчень у справі зґвалтування Лоли Робі потрапляє до в'язниці,

Набагато пізніше читач дізнається, що першу частину роману можна прочитати як перший варіант роману «Двоє біля фонтану», який Брайоні Толліс неодноразово переписувала, щоразу усвідомлюючи недостатньо переконливе розкриття історії стосунків сестри і її обранця, відчуваючи неспроможність проникнути у внірішній світ людей, яких вона по-справжньому не розуміла і які через неї пережили колосальні страждання.

Друга частина роману виписана зовсім у іншому модусі: Робі з початком війни отримує амністію і відправляється на фронт. Згодом він стає учасником воєнних подій, що завершуються евакуацією союзних військ із Дюнкерку 1940 року. На відміну від першої, ця частина роману експлікує тілесно-натуралістичний дискурс наративу із відтворенням психологічного стану людини в екстремальних обставинах. Розповідь організовано майже повністю в перспективі Робіна, і читач фактично бачить, чує і відчуває лише те, що переживає герой ((типологічно відповідними у цьому сенсі є й розповіді про роботу сестер Толліс у військових шпиталях). Тут майже не згадуються персонажі з першої частини, лише іноді наратор наче висвітлює променем ліхтарика окремі знаки з темного й заплутаного минулого. Зокрема, з листа Сесилії читач дізнається, що вона обірвала всі стосунки з родиною і пообіцяла Робі чекати на його повернення.

Враховуючи те, що згідно з авторською стратегією як перша, так і друга частини твору належать перу Брайоні, можна припустити, що це саме вона прагне проникнути у свідомість Робі. Описуючи відступ до Дюнкерку й спробу евакуації очима Робі, вона наче приймає на себе ті важкі фізичні випробування, що випали на його долю, і вони стають її власним досвідом. Намагання досягти емпатії через творчість спричиняють радикальну зміну манери сповіді Брайоні: якщо в першій частині вона нагадує прозу В. Вулф та Дж. Остін, то в другій стає гранично лаконічною і викликає в пам'яті стиль раннього Ремарка чи Гемінґвея.

У третій частині роману читач дізнається, що Брайоні замість навчання у престижному коледжі вступає на сестринські курси в Лондоні вже під час війни, а потім продовжує роботу у військовому шпиталі. Брайоні усвідомлює,

що злочин вчинив Пол Маршал (який на час війни вже став шоколадним магнатом й одружився з Лолою), а через неї покарано іншу людину, проте час неможливо повернути назад. Героїня вирішила стати медсестрою, щоб у такий спосіб хоч якось «спокутувати» свій гріх перед Робі.

Однак, як стає зрозумілим пізніше, справжня спокута Брайоні полягала не в роботі медсестрою, а в написанні роману. В певному розумінні Брайоні проходить шлях ініціації, стає письменницею, відкриває в собі здатність співчувати людині, повною мірою проживати чужі долі. Після невдалої спроби публікації частини роману як окремої новели під назвою «Двоє біля фонтану» вона відправляється до сестри, де під час зустрічі з нею і Робі намагається виправдатися перед ними. В кінці другої частини роману стоїть підпис: Б. Т., тобто Брайоні Толліс. Читач розуміє, що все те, про що він дізнався, є не реальними подіями, а фікційною версією, яку створила персонаж-письменниця.

Остання частина – це події 1999 року, коли відома романістка Брайоні Толліс святкує свій сімдесят сьомий день народження. У фіналі роману читач дізнається, що Брайоні так і не наважилася розшукати сестру і покаятися, а Робі і Сесилія так ніколи і не зустрілися, ставши жертвами війни ще 1940 року.

Авторська метатекстуальна стратегія стає очевидною в епілозі, коли Брайоні розмірковує про те, як вона писала цю історію, і про вибір, який вона зробила. Крім рефлексії над вставними текстами, у романі Мак'юена присутні роздуми про роль письменника, про його можливості творити долю персонажа. Так, в одному з варіантів письменниця змінила події, бо вважала, що читач буде незадоволеним трагічним фіналом. Вона впевнена, що «завжди знайдеться такий читач, якому кортітиме запитати: «Але що ж сталося насправді?». І для такого читача відповідь Брайоні дуже проста: «Закохані живі, і в них усе чудово...». Але для самої письменниці такої простоти недостатньо, і Брайоні Толліс задається питанням: «Якою має бути спокута романістки, якщо вона, володіючи абсолютною владою впливати на хід подій, є одночасно Богом? Немає нікого, немає жодної вищої сутності, до якої вона могла б звернутися, яка б заспокоїла її, яка б пробачила їй. Не існує

нічого поза нею. Вона своєю уявою сама визначає всі умови, всі межі. Немає спокути ні для Бога, ні для романістів, навіть якщо вони атеїсти. Це завжди було неможливим, і саме в цьому справа. Можна лиш намагатися». Отож зрозуміло, що Брайоні в останній версії написала роман про непоправність, неможливість спокутувати трагічні помилки життя. Екзистенційно-травматичний досвід Брайоні Толліс досвід, окрім іншого, актуалізує стосунки мистецтва і дійсності, спростовуючи реалістичну установку на «відображення» життя. Роман про літературу («текст про слово») і роман про життя («текст про тіло») сплітаються в амбівалентну цілісність.

Роман «Спокута», як і більшість постмодерністських прозових творів, має оманливу жанрову природу, оскільки сприймається читачем як традиційний реалістичний роман із захоплюючим сюжетом, насиченими описами природи та психологічними характеристиками персонажів. Він повністю відповідає жанрово-стильовій парадигми класичного роману з характерним відтворенням соціально-історичного континууму, причинно-наслідковим мотивуванням подій і характерів, вписуванням життєвих перипетій персонажів у події «великої історії», увагою до предметно-деталізованої оповіді тощо. Натомість загальна сюжетна невизначеність, складна наративна структура зі змінами фокалізаційних перспектив, гра з читачем свідчать на користь продуктивності постмодерністських стратегій. З одного боку, роман підтверджує перехід письменника від «макабрично»-епатуючої проблематики та відповідного стилю до міметичної поетики. З іншого боку, у творі спостерігаємо типову постмодерністську метанаративну містифікацію читача, коли в якийсь момент він розуміє, що читає лише один із можливих варіантів «реального» життя.

У романах 2000-2010-х рр. «Субота» («Saturday», 2005), «На березі» («On Chesil Beach», 2007), «Сонячна» («Solar», 2010), «Ласунка» («Sweet Tooth», 2012), «Горіхова шкарлупа» («Nutshell», 2016), «Свій серед машин» («Машини, схожі на мене», 2019) Мак'юен продовжує розширювати поле свого художнього пошуку, досліджуючи на найрізноманітнішому матеріалі проблеми індивідуальної свободи і людської гідності.

Творчість Ієна Мак'юена наразі одностайно визнається класикою новітньої британської і світової літератури. Твори письменника вражають широтою проблематики, стильовим розмаїттям та багатством художніх засобів. Десять романів Мак'юена екранізовано, що свідчить про неабияку популярність письменника. Українською мовою перекладені чотири романи письменника: «Субота», «Спокута», «Амстердам», «Горіхова шкарлупа».

Запитання та завдання

Чому Ієн Мак'юен за свої ранні твори отримав прізвисько «Ієн Жахливий»?

Яку роль відіграє в Мак'юеновій художній концепції людини етичний складник?

Як співвідносяться в романах Мак'юена жанрові стратегії класичного і постмодерністського роману?

Які складники формують жанрову специфіку роману «Невинний»?

Що визначає проблематику роману «Нестерпне кохання»?

У чому полягає оманливість жанрової природи роману «Спокута»?

Як проявляється в романі «Спокута» метатекстуальна тенденція новітньої літератури?

Література

Горлова О.В. Жанрові домінанти роману І. Мак'юена «The Innocent». *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Літературознавство*. 2017. Вип. 2. С. 88–104.

Гура Н.П., Іваніків Л.І. Гра зі «смертю» в романі І. Мак'юена «Амстердам». *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Сер. Філологія*. 2017. Вип. 76. С. 190-193.

Дроздовський Д.І. Ієн Мак'юен: між жахом мови й літературою жахів. *ЛітАкцент*. 06. 02. 2013. URL: <http://litakcent.com/2013/02/06/ien-makjuen-mizh-zhahom-movu-j-literaturoju-zhahiv/> (дата звернення: 02. 12. 2020).

Дроздовський Д.І. Наративні стратегії в романі «Спокута» Ієна Мак'юена: між «уявним» та «реальним». *Наукові праці : науково-методичний журнал*. Т. 193. Вип. 181. Філологія.

Літературознавство. Миколаїв : ЧДУ ім. Петра Могили, 2012. С. 22-27.

Кушнірова Т.В. Роман «Спокута» Ієна Мак'юена як зразок постмодерністської прози. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. Вип. 76. С. 230-235.

Тарасова Е. Хамелеон британской литературы. *Иностранная литература*. 2002. № 7. URL: <https://refdb.ru/look/2961035.html> (дата обращения: 02. 12. 2020).

Finney Brian. Briony's Stand against Oblivion : The Making of Fiction in Ian McEwan's *Atonement*. *Journal of Modern Literature*. 2002. URL: <https://web.csulb.edu/~bhfinney/oldsite/McEwan1.html> (last accessed: 02. 12. 2020).

Hidalgo P. Memory and Storytelling in Ian McEwan's *Atonement*. *Critique*. 2005. Vol. 46, №. 2. P. 82–90. URL: <http://www.biblioteca.uma.es/bbldoc/tesisuma/16615360.pdf> (last accessed: 02. 12. 2020).

Nayebpour K. *Mind Presentation in Ian McEwan's Fiction*. Stuttgart : Ibidem Press, 2017. 320 p.

Wells Juliette. Shades of Austen in Ian McEwan's *Atonement*. In *Persuasions*. N. 30. URL: <http://www.jasna.org/persuasions/printed/number30/wells.pdf> (last accessed: 02. 12. 2020).

Джуліан Барнс

Кеба О.В. (Кам'янець-Подільський)



Творчість **Джуліана Барнса** (1946 р.н.) впродовж уже декількох десятиліть перебуває на авансцені літературного процесу у Великій Британії. Його книги неодноразово претендували на найпрестижнішу премію англomовного літературного світу – Букер-прайз: до короткого списку потрапляли «Папуга Флобера» у 1984-му, «Англія, Англія» у 1999-му, «Артур і Джордж» у 2005-му, але справжня перемога прийшла у 2011-му із романом «Відчуття завершення», коли письменникові виповнилося шістдесят п'ять років. Творчий шлях Барнса віддзеркалює складну еволюцію британської літератури від

домінування постмодерністської концепції в останні десятиліття XX віку до становлення синтетичного типу епічної прози, в якому відроджена класична традиція успішно сполучувалася із здобутками новітнього художнього письма.

Дебютом Барнса став роман «Метроленд» (Metroland, 1980). У 1981-го письменник отримав за нього премію Сомерсета Моема, яку присуджують авторам у віці до 35-ти, а Барнсові якраз на той момент виповнилося 35 років. «Метроленд» започаткував одну з провідних тем усієї творчості Барнса – дорослішання, «виховання почуттів», за висловом Гюстава Флобера. В основі сюжету твору – історія колись зухвалого підлітка і молодого інтелектуала кінця 1960-х (вочевидь, alter ego самого автора), а наразі заспокоєного щасливим родинним життям і приватною власністю чоловіка. Крістофер Ллойд свого часу поїхав з Лондона до Парижа, де в 1968-му році були в розпалі студентські протести. І хоча сам він не брав у них участі, поглинутий своїм першим справжнім коханням, пам'ять про той час постійно дає про себе знати. Зокрема, через різну оцінку минулого виникає конфлікт між двома колишніми однокласниками: Крістофер, на думку його юнацького друга Тоні, зрадив ідеали бунтівної молодості й захлинувся в банальному споживацтві. Відтак проблема пам'яті і забуття відіграє важливу роль уже в першому романі Дж. Барнса.

У своєму другому романі – «До того, як вона зустріла мене» (Before She Met Me, 1982) – Барнс вдається до іншої жанрово-стильової стратегії. Це щось на кшталт трагедійної мелодрами з елементами еротики й чорного гумору. Головний герой твору історик Грем Хендрік внаслідок шаленої закоханості одружується на колишній акторці, яка, бувало, знімалася й у відвертих сценах. Надалі сюжет розгортається як перетворення колись тихого, урівноваженого та спокійного чоловіка на справжнього тирана, одержимого темою зради і некерованих ревностей. Відвідуючи фільми з участю Енн і тих акторів, яких він бачить її можливими чи справжніми коханнями, Грем перестає розрізняти мистецтво і життя. У його свідомості зливаються кадри кіно, епізоди з реальної дійсності і навіяні його фантазіями картинки. Кохання стає покаранням героя. Палке і щире, воно поступово спричиняє психічний

розлад і врешті-решт повністю руйнує внутрішній світ героя і призводить до летального наслідку. Попри характерні для певного відгалуження постмодернізму перверсії, чорний гумор, сарказм і цинічне ставлення персонажів до життя, роман містить у собі паростки «позитивної» програми: кохання, хоч і не робить людей вічно щасливими, все ж залишається найвищою цінністю життя.

Згодом Барнс неодноразово буде повертатися до подібного трактування кохання, зокрема в романах «Як усе було» (Talking It Over, 1991) і його своєрідному продовженні «Кохання і т.ін.» (Love, etc, 2000). У любовному трикутнику, який об'єднує героїв цих творів, кожний кут-персонаж (Стюарт, Олівер, Джіліан) з часом змінює свою роль, аж до того, що створювані ними подружні пари рухаються по колу. Обидва романи мають оригінальну наративну структуру, максимально наближену до драматургічного діалогу. Кожний персонаж переказує історію майже в теперішньому часі якійсь людині, що може бути ідентифікована як автор-дослідник. Запитання, які він ставить протагоністам і численним іншим учасникам і свідкам їхньої драми, видають іронічну позицію автора, сповнену гумору і грайливості, як от: «Я йду. Ви мене більше не побачите. Хіба що книга матиме гучний успіх..»). Поряд із коханням як головною темою названих романів велику роль відіграє в них проблема пам'яті. Невипадковою в цьому зв'язку видається назва роману «Як усе було», що акцентує спогади, пам'ять про певні події минулого. При цьому кожен із трьох персонажів пам'ятає щось виключно своє і відповідно трактує події минулого. Відтак висновок автора очевидний: пам'ять – категорія суб'єктивна і відносна.

Особливе місце у творчій біографії займає роман «Папуга Флобера» (Flaubert's Parrot, 1984), який приніс йому справжню літературну славу. У певному сенсі цей роман може вважатися взірцем постмодерністського твору: у ньому наявні усі можливі його компоненти: інтертекстуальність, подвійне кодування сюжету й образності, гра з читачем, колажна композиція, авторська іронія. Це своєрідна деконструкційна біографія Флобера, в якій є і сам автор «Пані Боварі» з таємницями власної біографії, багатозначністю образів, стильовою вишуканістю.

Епіграфом до свого роману Барнс обрав слова самого Флобера з листа до Ернесті Фейдо: «Коли пишеш біографію друга, то мусиш писати так, немов хочеш за нього помститися». Відповідно роман є помстою Барнса, але виконаною із віртуозною вигадливістю й винахідливістю. Наратив у романі організовано не від всевідного і всеприсутнього автора, а від надто суб'єктивного персонажа: англійського лікаря і дилетанта-біографа, поціновувача творчості Флобера вдівця на ім'я Джеффри Брейтвейт. З його недовомок можна здогадатися, що він пережив долю чоловіка пані Боварі, спізнавши адюльтер і притлумлені ревності. Пошуки Брейтвейтом опудала папути, що стояло на столі Флобера, коли він писав роман «Проста душа», стають пошуками джерел та інспірувань французького письменника. Відтак роман стає своєрідною «інтертекстуальною енциклопедією» всього життя та творчості Флобера. Встановлення ж у постмодерністському дусі відповідностей між реальностями художньою, історичною і сьогоденною, кожна з яких виявляється вкрай суб'єктивною, невизначеною, а тому й умовною, перетворює індивідуальну історію Джеффри Брейтвейта на художньо-філософське узагальнення універсального змісту.

У 1989-му Барнс опублікував роман, який став чи не найвідоміший його твором – «Історію світу в 10 1/2 розділах». Відома американська письменниця Джойс Керол Оутс стверджує, що ця книжка Барнса «не є ані романом у загальноприйнятому розумінні слова, ані поп-історією світу, як попереджає заголовок». Натомість критикиня Кейт Сандерс вбачає у творові якраз те, що пропонує заголовок «це художня історія світу». Влучним є й визначення Салмана Рушді: «виноска до історії, її підриг...».

У творі справді знайшли відображення певні історичні події. Це і корабельна аварія «Медузи» 1812 р., «Титаніка» 1912 р., землетрус в Аргурі в 1849 р., трагедія 937 пасажирів на борту Сент-Луїса в 1939 р., викрадення круїзного лайнера «Ачіль Лауро» в жовтні 1985 р. та Чорнобильська катастрофа 25 квітня 1986 р. Однак Барнс навмисно змішує реальну історію та вигадки, підкреслюючи дискурсивність та відносність історичного знання, а відтак виступає у цьому творі апологетом «нового історизму». Представники цього напряму реалізують

підхід до історії, по-перше, як тексту у тому сенсі, що будь-який історичний факт доходить до нас у текстовому форматі; по-друге, будь-який текст (наратив) є «історичним», тобто має розглядатися як матеріал для історії як сфери формування уявлень про минуле. Сутність нового історизму влучно декларував Л. Монтроуз: «Новоісторизм переймається навзаєм історичністю тексту й текстуальністю історії». Новоісторична методологія кардинально переосмислює саме поняття контексту: літературний твір є невід'ємною складовою історії-дискурсу як інтерактивний компонент разом із іншими різноманітними «текстами» – мистецькими й мистецтвознавчими, релігійними, філософськими, психологічними, міфологічними, що й складають дискурс історії. Іншими словами, літературний твір є інтертекстуальним феноменом у найширшому сенсі цього поняття. Саме за таким принципом створюється «історія» в романі Барнса.

Твір складають десять оповідань-розділів, нібито різних за проблематикою і стилем, але насправді тісно між собою інколи очевидними, а почасти глибоко прихованими мотивами-перегуками, паралелями і відповідностями. Починається книжка історією Ноевого ковчега, розказаною шашелем, деревним жучком, який «без вхідного білета» потрапляє на борт рятувального судна Ноїв Ковчег і розповідає те про що замовчується у Святому письмі. Далі йде історія захоплення океанського круїзного лайнера ісламськими терористами, потім описано судовий процес XVI столітті над такими самими жуками-червицями, яких звинувачують у пошкодженні церковного майна. Вельми щемливою є оповідь жінки з явно хворою психікою, яка дуже болісно переживає Чорнобильську катастрофу. Як деконструкційний трактат сприймається розділ про кораблетрощу, що мала місце у 1816 році, наслідки якої стали сюжетом для знаменитої картини Теодора Жеріко «Пліт «Медузи». Є у творі також дві історії про дві мандрівки на гору Арарат до місця прибуття Ноевого Ковчегу: одну мандрівку здійснює вельми набожна жінка у XIX столітті, а другу вигаданий автором астронавт у другій половині XX століття. Вельми іронічною є історія про чоловіка, який двічі врятувався з «Титаніка», натомість трагічними інтонаціями сповнена історія про корабель із євреями-біженцями, яких відправили з

нацистської Німеччини до США, але там їм було відмовлено у притулку і довгий час корабель-вигнанець курсував Атлантикою. У всіх цих історіях повторюються окремі мотиви, ситуації, образи, предметні деталі, створюючи багатовимірний ефект художнього відлуння.

У назві твору «A History of the World in 10 1/2 Chapters» чітко простежується ставлення автора до історії та пояснення своєї версії цього феномену. Неозначений артикль «А» свідчить про те, що історія Барнса є однією з багатьох можливих історій світу, й автор зовсім не наполягає на її правильності та незаперечності. Друга частина назви говорить про редукованість і фрагментарність пропонованої автором версії. А інтригуюча «1/2» вже очевидно висвічує авторську іронію. Цей напіврозділ – «Parenthesis» («Інтермедія») є чи не єдиною частиною книги, де звучить серйозний авторський голос, хоча й також просякнутий іронією, тепер уже легкою й емпатичною.

В «Інтермедії» оповідач підкреслює недолугість позитивістських уявлень про об'єктивність, правду та остаточність історії. Розлогі міркування на цю тему завершуються іронічним афоризмом: «Історія – це не те, що було насправді, а те, про що нам розповіли історики» («History is not what happened. History is just what historians tell us»). Визнаючи, що «будь-яка подія породжує безліч суб'єктивних істин», наратор також стверджує, що «ми все-таки повинні вірити, що об'єктивна істина досяжна». Концепція історії має будуватися на усвідомленні меж будь-якої альтернативи.

Те саме стосується і кохання: «Ми маємо вірити в нього, інакше ми пропали. Ми можемо не знайти його, а якщо знайдемо, воно може зробити нас нещасними; але все-таки ми маємо у нього вірити <...> До сучасної моделі всесвіту входить поняття ентропії, яке на побутовому рівні перекладається так: що далі, то більше плутанини. Але навіть коли кохання підводить нас, ми маємо, як і раніше, у нього вірити. Чи справді в кожній молекулі вже закладено, що все безнадійно заплутається, що любов неодмінно підведе? Можливо. Але ми все-таки маємо вірити у кохання, як віримо у вільну волю й об'єктивну істину».

Український дослідник І. Гаврило слушно відзначає, що Барнс «висвітлює зв'язок між історичним знанням та

політичними тенденціями. Офіційна історія зазвичай пишеться з погляду домінуючої суспільної групи (колонізатори, переможці, чоловіки), в той час як меншість неминуче приречена на забуття. Тому наратор відмежовується від прийнятої версії історії і подає читачеві свого роду апокрифічну версію тих чи тих подій. Таким чином, книжка протистоїть монологічним та тоталітарним аспектам канонізованої історії і дає змогу висловитися багатьом маргінальним групам (жертвам, жінкам, навіть деревному черв'яку), чиї оповіді були виключені з легітимного історичного дискурсу. Автор намагається децентрувати встановлений авторитет «об'єктивної» Західної версії історичних подій».

Наприкінці XX ст. предметом гарячих дискусій у Британії стали проблеми національно-культурної ідентичності. Своєрідною реплікою в цій дискусії став роман Барнса «Англія, Англія» («England, England», 1998). Автор обирає для нього частково умовно-фантастичний, частково реалістичний сюжет про спробу буквальної реалізації ідеї «концентрованої Англії» в межах однієї заповідної зони. Така ідея виникла у підприємця-мільярдера Джека Пітмена. З метою створення відповідного тематичного парку він купує в англійського уряду острів Вайт. Втілення проєкту в життя відбувається за апробованою ринковою схемою: наймаються професійні маркетологи, історики, культурологи, встановлюється потенційний споживач товару, визначається відповідна ніша на ринку, товар позиціонується через рекламу, і завдяки успіху таких заходів проєкт корпорації «Пітко» під назвою «Не просто відпочинок» починає функціонувати на ринку туристичних послуг.

Паралельно в романі розгортається історія життя Марти Кокрейн. Ця сюжетна лінія відкриває роман – спогадами про дитинство і гру з батьком у пазл «графства Англії». Сюжетні плани сходяться, коли Марта починає працювати в Парку і з часом силою обставин навіть стає виконавчим директором проєкту. Але врешті-решт після скандалу її «депортують» із острова, і вона опиняється в «в старій Англії».

Історія життя Марти Кокрейн відображає історію країни. У першій частині роману під назвою «Англія» («England») розповідається про дитинство Марти, яке пройшло в англійському селі, а розлучення її батьків символізує крах

цього старого світу. У другій частині роману «Англія, Англія» («England, England») Марта Кокрейн працює в корпорації «Пітко» на острові Вайт, який отримує нову назву – «Англія, Англія».

Центральна частина роману витримана у напівфарсовому стилі, за допомогою якого Барнс демонструє, що відбувається з англійською національною ідентичністю в сучасну епоху, в світі, де панують закони симуляції і гіперреальності. Подвоєння назви відображає створену нову реальність, постмодерністський симулякр-утопію, що успішно конкурує з оригіналом. Спочатку острів Вайт претендує лише на поштову адресу в межах Британії, чим і пояснюється подвоєння (Англія – графство, Англія – країна), а згодом стає єдиною Англією, витіснивши «стару». У «новій» Англії успішно реалізовані і функціонують найважливіші концепти англійської національної історії і культури: розігруються «Битва при Гастінгсі» 1066 року і «Битва за Англію» у другій світовій війні, працює Тауерський міст, їздять двоповерхові червоні автобуси, у Шервудському лісі живуть Робін Гуд та його веселі спільники, відомий літературний критик Самуель Джонсон викладає перед туристами свої погляди на літературу і життя... У цій частині Барнс відтворює і досліджує механізм, за допомогою якого національна культура стає потенційно вигідним на споживацькому ринку послуг і розваг товаром. Саме на пересічного споживача, який знає засвоєні зі школи стереотипні наративи з історії своєї країни, й розрахований проєкт Джека Пітмена, адже, за його влучним висловлюванням, «немає іншої історії, крім історії Пітко» («There was no history except Pitco history»).

На відміну від центральної частини роману, перша і третя наближені до традиційної психологічної оповіді, і тому в них автор з набагато більшою серйозністю зупиняється на парадоксах історичної й особистісної пам'яті. Національна ідентичність осмислюється в романі через призму сприйняття головної героїні і віддзеркалюється у всій своїй парадоксальності та умовності в її життєвій долі. У третій частині роману, що має назву «Anglia», Марта повертається у «справжню Англію», яка стала забутою і занедбаною.

Те, що в романі поєднується суто постмодерністська і реалістична естетика, стало вельми показовим для подальшої творчої еволюції Барнса. Створивши суто бодріярівський образ-симулякр (у романі навіть є персонаж, який явно корелює із знаменитими французьким теоретиком постмодернізму), автор, по суті, відкидає його і через долю головної героїні повертається до реальності як такої. Починається рух до нової поетики, яку англійський літературознавець і письменник Малькольм Бредбері, автор фундаментальної монографії «Британський роман нового часу», називає «пізнім модернізмом». Тут органічно поєднуються реалістичне побутописання і символіка, психологізм і літературоцентрична рефлексія, сюжетна фрагментарність і чітко прописані характери, причинно-наслідкові зв'язки і наративна поліфонія.

Намічений відхід від поетики постмодернізму буде продовжено у наступних романах і збірках малої прози – «Лимонний стіл» (*The Lemon Table*, 2004), «Артур і Джордж» («*Arthur & Geogre*», 2005), «Нема чого боятися» (*Nothing to Be Frightened Of*, 2008). «Пульс» (*Pulse*, 2011), «Відчуття закінчення» (*The Sense of an Ending*, 2011) та ін. У всіх цих творах Барнс залишається вірним основній проблемі своєї творчості – життя індивіда, показане у складних стосунках із історією і власним внутрішнім світом, просвічене іронічно-сумним, дещо відстороненим й водночас лірично проникливим поглядом автора.

Таким чином, художня еволюція Барнса прочитується як складний процес трансформації досвіду постмодерністських дослідів у багатопланове, змістовно багате й естетично доцільне художнє письмо, в якому органічно поєднується класична традиція і новаторський експеримент.

Запитання та завдання

Які провідні теми творчості Дж. Барнса відкриває роман «Метроленд»?

Яку течію постмодернізму представляє роман «До того, як вона зустріла мене»?

Що визначає наративну і жанрову специфіку романів «Як усе було» і «Кохання і т.ін.»?

Чому роман «Флоберова папуга» вважають взірцем постмодерністського твору?

Як проявляється в романі «Історія світу в 10 1/2 розділах» постмодерністська парадигма?

Яку роль відіграє в структурі роману «Історія світу в 10 1/2 розділах» «Інтермедія»?

Чому роман «Англія, Англія» називають «симулякром у чистому вигляді»?

Література

Васильєв Є. Барнс. Зарубіжні письменники: Енциклопедичний довідник: У 2 т. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. Т. 2. С. 101-103.

Велігіна Н.Г. Проза Джуліана Барнса в контексті постмодерністських жанрових експериментів 1980-2000-х років : автореферат дис. ... канд. філол. н. Дніпропетровськ, 2013. 20 с.

Гаврило І.В. Специфіка художнього осмислення історії в романі Дж. Барнса «Історія світу в 10 1/2 главах». *Сучасні дослідження з іноземної філології* : зб. наук. пр. Вип. 13. Ужгород, 2015. С. 321-324.

Дойчик О.Я. Іронія як домінанта ідіостилю Джуліана Барнса. *Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]. Сер. : Філологічна*. 2010. Вип. 15. С. 92–100. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2010_15_17.

Желізна Ю. Everyday is Sunday, або Нестерпна легкість буття Джуліана Барнса. *ЛітАкцент*. 2014. URL : <http://litakcent.com/2014/07/07/everyday-is-sunday-abo-nesterpna-lehkist-butlja-dzh-barntsa/>

Костенко Г.М. Реалізація концепту національної ідентичності у романі Дж. Барнса «Англія, Англія». *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. Вип.45. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2017. С. 120-124.

Михед Т.В. Наративи культурного простору: постмодерністський варіант реконструкції національної ідентичності в романі Джуліана Барнса «Англія, Англія». *Наукові записки [Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя]. Серія: Філологічні науки*. 2011. Кн. 1. С. 15-19.

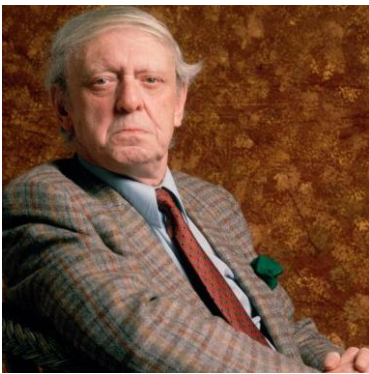
Тупахіна О.В. Поетика постмодерністської притчі (на матеріалі творчості Джуліана Барнса) : автореферат дис. ... канд. філол. наук. Київ, 2007. 20 с.

Guignery V. «History in question(s)»: an interview with Julian Barnes. Edited by V. Guignery and R. Roberts. Jackson : University Press of Mississippi, 2009. 198 p.

Guignery Vanessa. The fiction of Julian Barnes (Reader's guides to essential Criticism). Handover, 2006. 240 p.

Salman V. 'Tabulation» of Metanarratives in Julian Barnes's novels «Metroland», «Flaubert's parrot», «A History Of The World in 10 1/2 Chapters», and «England, England». Ph.D., Department of Foreign Language Education Supervisor: Prof. Dr. Nursel Igöz, 2009. 215 p.

Берджес Ентоні *Криворучко С. К. (Харків)*



Ентоні Берджес (1917-1993) – англійський письменник. Е. Берджес народився у Манчестері у родині торговця книгами, який вдень працював на території м'ясного ринку, а ввечері грав на фортепіано у пабі. Мати письменника померла від іспанки, коли йому було два роки, тому хлопчик жив якийсь час у тітки, а після другого одруження батька його виховувала мачуха Маргарет. Е. Берджес учився у католицькій школі Святого Едмунда й Єпископа Білсбороу та в Ксаверській колегії. Дивлячись на батька, Е. Берджес мріяв бути музикантом, композитором. Однак його батько вважав цей шлях неперспективним, низькооплачуємым. Незважаючи на поради батька, Е. Берджес подав документи в Манчестерський університет на музичний факультет, куди його не прийняли через низький бал по фізиці. Йому довелося вступити на факультет англійської мови та літератури у цьому ж університеті. 1940 р. Е. Берджес отримав диплом бакалавра англійської мови та літератури. Його одруження з Лінн Ішервуд Джонс відбулося 1942 р., однак письменник був нещасливим у шлюбі.

Е. Берджес викладав філологію у Бернінгемському університеті упродовж 1946-1950 рр., після працював учителем у Бренбері та в адміністрації міністерських освітніх

регіональних закладів. Саме в цей період він починає писати. Роман «Краєвид із фортечного муру» завершено 1949 р., а надруковано 1965 р. У цьому творі простежується постмодерністська естетика, яка виявляється в інтертекстуальності – обігруванні «Енеїди» Вергілія. Упродовж 1954-1959 рр. Е. Берджес працює в колоніальній освітній адміністрації Брунеї та Малайзії. Постколоніальні ідеї віддзеркалюються у романах «Час тигра» 1956 р., «Ворог під ковром» 1958 р., «Ліжка на сході» 1959 р. У цих творах письменник розкриває незадоволення корінного малайського населення, яке намагається позбутися тиску та контролю Британської імперії, отримати незалежність. Герої Е. Берджеса усвідомлюють історичну приреченість, кризу соціального інституту імперії, власну бесперспективність, зайвість колонізаторів, сум, докори сумління, марність професійної діяльності, ненависть оточуючих. Одночасно з літературними творами Е. Берджес пише музику.

1959 р. письменник захворіває. Йому ставлять діагноз: пухлина мозку, та попереджають, що залишилось жити не більше року. Він повертається в Англію. Хвороба стала поштовхом для плідної праці. Письменник не помер, він перемістив увагу з хвороби на творчість, яка і стала порятунком. Е. Берджес написав більше 50 художніх творів та багато статей, які друкував під різними псевдонімами. Псевдоніми були потрібні для того, щоб самому писати рецензії на свої художні твори та привертати увагу читачів. Серед псевдонімів письменника: Джозеф Келл, Ентоні Пауел, Ентоні Джілверн.

Дружина Лінн помирає 1968 р., після чого Е. Берджес одружується з італійкою Ліліаною Масселарі, яка була за походженням аристократкою-графінею, а за фахом перекладачем та літературним агентом. Стосунки Ліани та Е. Берджеса розпочалися ще за життя його першої дружини. Ліана досліджувала сучасну англійську літературу, зокрема, її увагу привернула творчість Е. Берджеса та Джозефа Келла (псевдонім Берджеса). Більшість часу Е. Берджес живе в країнах Європи та США. Його запрошують викладати в Пристонському та Нью-Йоркському університетах США, після смерті другої дружини живе на Мальті. Вагомими романами Е.

Берджеса є «Неповноцінне насіння» 1962 р., «Механічний апельсин» 1962 р., «Ендербі: галопом по Європах» 1968 р., «Механічний заповіт або кінець Ендербі» 1975 р., «Сини землі» 1980 р., автобіографічні книги «Малий Вілсон і великий Бог» 1987 р. та «Ти відбув свій час» 1990 р. Окрім художніх творів Е. Берджес писав літературознавчі праці, що присвячені творчості Дж. Джойса та У. Шекспіра, в архівах письменника залишилися три симфонії, опера та балет.

«Однорукий аплодисмент» (1961). Роман написано від першої особи – героїні Дженет, яка представляє робітничий клас Англії. Вона працює продавщицею в супермаркеті, та не має амбіцій. Повісткування «підроблено» під просту звичайну мову вихідця із нижчих верств. Зображується побут, біологічний спосіб життя, який ведуть герої. У синхронії цей твір має спільні ознаки з тенденціями «робітничого роману» – звичайна неамбіційна героїня, яка здатна на злочин, як виявляється в сюжеті твору. Однак вона скоює вбивство, а не на якусь крадіжку, як герої «робітничого роману», та вбиває власного чоловіка, якого потім возить із собою в чемодані упродовж життя, щоб її злочин не розкрився.

Назва роману має метафоричний сенс, який розкриває іронію. «Однорукий аплодисмент» як вчинок не можливо здійснити: є емоція захоплення, однак фізично це захоплення не може бути втілено. Чоловік героїні Говард мав феноменальну пам'ять, міг заповнювати кросфорди. Однак ця здатність була спрямована на отримання виграшу в телевікторині, гроші від якого він хотів спрямувати на те, щоб ніколи в житті не працювати. Тобто саморозвиток інтелектуального потенціалу, яким він був наділний від природи, не був його метою. Так і сталося, як він хотів, після виграшу йому не довелося більше працювати за іронією долі, тому що його вбила власна дружина.

Повісткування від першої особи у романі дозволяє розкрити ментальність Дженет, її емоції та ставлення до подій. Е. Берджес зображує психологію жінки, яка не досить розумна, стабільно нудьгує в шлюбі, її робота не цікава, їй не вистачає гострих відчуттів. Як і більшість жінок, Дженет закохується, вже будучи заміжньою, у Реда. Письменник створює любовний трикутник, і виходом із цього трикутника робить ліквідацію

зайвого – чоловіка Говарда, який колись давав благо, а тепер він не потрібен. Якщо сказати, що героїня поверхова, то це буде дуже м'якою ознакою. Однак в її судженнях Е. Берджес хотів зобразити більшість представників ніжчих верств, яким дали можливість долучитися до освіти, оскільки це стандартно для XX ст., але в їхній свідомості накопичено уривчасті імена, факти, події, які не мають підґрунтя, щоб привести до систематизованого мислення: «я попрямувала в місто до тих самих хутровиків від Ейнштейна – ім'я дуже відоме в якихось інших справах окрім хутрових, тільки не можу згадати в яких».

Героїні подобається бути багатою, норкове манто для неї є знаком успішного життя, символом розкоші, яку тепер вона може собі дозволити. Після вбивства чоловіка, яке Дженет інтерпретує як самозахист, вона за ним трохи нудьгує, згадує його, однак вважає, що він отримав те, що хотів. Вбивство відбулося тому, що Говард запланував подвійне (разом із дружиною) самогубство, а вона до цього була не готова. Після його смерті Дженет і Ред користуються його грошима, та вважають такий хід речей нормальним, традиційним – всі так роблять. Усі герої отримали те, що хотіли.

«Механічний апельсин» (1962). У романі письменник розкриває систему освіти в Англії, робить акцент на агресивному протистоянні держави та особистості, осмислює феномен насильства. Картина світу в романі є віддзеркаленням тенденцій 2 пол. XX ст., де естетично осмислюється співвідношення прекрасного та огидного. На ідейному рівні впроваджуються роздуми про категорії насильства та свободи. Головний герой роману Алекс за походженням належить до робітничого класу, який протестує проти життя своїх батьків (важка фізична праця звичайних робітників за невисоку заробітну платню, сірість, пересічність), та хоче вирватись із нього. Для цього він обирає шлях злочинів. Виходом із сірості повсякдення та оточення для Алекса є музика – сучасна та класична (Бетховен). Герой культивує в собі агресію та насильство: як Робін Гуд намагається грабувати багатих людей, при цьому він знущається над ними. У тюрмі герой постає перед вибором: або стати звичайним ув'язненим, або долучитися до наукового експерименту – відповідно концепції біхевіоризму виховати в собі порядність, відмовитись від агресії

та злочинного мислення, стати добропорядним громадянином країни.

Як злочинець Алекс прагне викрутитись, обманути систему, щоб вийти на волю будь-якою ціною, та обирає експеримент. Однак обманутим залишається сам, оскільки не може протистояти науковим заходам, які повністю змінюють його психіку, та стає ідеальною порядною вихованою людиною. Коли Алекса випускають на свободу, він – змінений – поглинається у світ агресії та насильства. Він не здатен прийняти цей недосконалий світ, який не відповідає моральним нормам, що сформуваали в його свідомості під час перевиховання. Єдиним виходом для нього є самогубство, щоб не бачити недосконалу картину, яка не вписується в його свідомість. Тут письменник демонструє систему держави, яка обманює своїх громадян, коли пропонує їм ідеали, яким не відповідає сама. У протистоянні індивіда і системи гине завжди індивід. Окрім конфлікту героя та спільноти, автор розкриває протистояння підліток / дорослі, діти / батьки, бідні / багаті, лідер / підлеглі.

Назва роману метафорично розкриває недосконалість і героя, і спільноти, та відсилає до сленгового вислову: «Clockwork orange». У малазійській версії англійської мови «orange» значило – людина, дослівний переклад з англійської «orange» – апельсин. Роботизована людина, яку створили, коли модифікували її поведінку: «Заводна людина» дослівно «Механічний апельсин». Герой-підліток Алекс є персоніфікацією зла. Він лідер серед свого оточення, сильна особистість, яка скоряє інших своїй волі. Батьки, друзі, дівчата є потенційними жертвами, які використовуються ним або для здійснення злочинів, або для задоволення. Інакомислення та непідкорення Алекс придушує. Він нікому не довіряє, що свідчить про його самотність. Оточуючі потрібні герою, однак у спілкуванні він не зважає на їхні бажання та інтереси.

Цінностями героя є сила, фізична краса, багатство. Герой не відкрив для себе сенсу життя. Як і всі представники його оточення, він вживає наркотики, що властиво молоді 2 пол. XX ст. Наркотики продаються у клубі «Корова», які подаються у вигляді молока. Розум героя має потенціал, Алекс здатен справити приємне враження, розвивати різні теми в

спілкуванні, однак більше за все його приваблюють крадіжки, ґвалтування, вбивства. Він не відчуває докорів сумління через те, що люди страждають від його дій, та вважає що вони винні тому, що випадково опинилися не в тому місці – зустрілися з ним. Із батьками Алекс не має духовної спорідненості, вони хоч і знаходяться поруч, однак не спілкуються, не розмовляють, ведуть біологічний спосіб життя – дихають, їдять, сплять, ходять на роботу. При цьому батьки не мають авторитету, не виховують свого сина, не здатні впливати на нього.

Стороннє, вуличне оточення має більший вплив на героя. Алекс заперечує англійську добропорядність, традиції, норми. Як сильна особистість він протестує проти загальноприйнятого, та обирає злочин, в якому самореалізується. Е. Берджес зображує нездорову психіку підлітка. Протест та психологічна хворобливість віддзеркалюються на лінгвістичному рівні в творі, Алекс говорить індивідуально створеною лексикою. На словотворчість вплинули події 2 пол. XX ст. – холодна війна як протиставлення двох ядерних держав США та СРСР. Словоутворення Алекса є компіляцією англоамериканської (хоча він є англійцем) та російської мов. Так виявляється неприйняття англійських традицій на мовному рівні. Е. Берджес вводить у твір англійську транслітерацію російських слів – іменників, дієслів, прикметників, зберігаючи російське лексичне значення та додає граматичну флексію множини: іменники «drugs» (друзі), «britva» (бритва), «collocoll» (дзвін), «shoom» (шум), «slovo» (слово), «okno» (вікно), «lomtick» (скибочка), «knopka» (кнопка), «otchkie» (окуляри), «minoota» (хвилина), «veshches» (печі), «millicent» (міліціонер), «chelloveck» (людина), «lewdies» (люди), «zheena» (дружина), «ptitsa» (пташка), «baboochka» (бабуся), «ded» (дід), «devotchka» (дівчинка), «cheena» (дружина), «veck» (людина), «malchick» (хлопчик); дієслова «ponu» (розуміти), «itty» (йти), «rabbit» (працювати); прикметники «malenky» (маленький), «skorry» (швидкий), «starry» (старий), «polezny» (корисний), «gromky» (голосний), «nagoy» (голий), «bezoomny» (божевільний), «grahzny» (брудний), «bugatty» (багатий), «bolshy» (великий).

Е. Берджес порушує проблему протиставлення індивіда та держави, привертає увагу до засобів контролю та

самоконтролю свідомого й підсвідомого. Письменник підводить до думки, що особистість має самотійно вдосконалюватись упродовж життя без тиску оточення. Державна система, навіть використовуючи наукові практики, не здатна вплинути на покращення ментальності індивіда, якщо він не має цього внутрішнього імпульсу, інакше це призводить до загибелі людини.

«Довгий шлях до чаювання» (1976). Роман входить у дискурс постмодерністської літератури, в якому простежується інтертекстуальність та метатекстуальність. Письменник відсилає алюзійно до твору Л. Керролла «Аліса в дивокраї» 1865 р., та, якоюсь мірою, створює пародію: нескінченне чаювання Кролика в «Алісі» зіставляється із бажанням героя-хлопчика Едгара «Довгого шляху...» попити чаю, однак він не може цього зробити, тому що весь час щось заважає та відволікає. Спільним також є психоаналітичне тлумачення снів героїв, які в «Алісі» є предтечею сюрреалізму, а в «Довгому шляху...» вже постмодерністським осміянням цих сюрреалістичних орієнтирів. Е. Берджес створює віртуальну реальність у свідомості героя та в дійсності, яка його оточує. Письменник впроваджує ідеї про існування паралельних світів, про зміни простору та часу. У центрі уваги – осмислення теорії відносності А. Ейнштейна, яка стає гострою точкою кульмінації, та до якої повертаються у заключенні. Обрамляється твір зображенням ідеалістичної свідомості на початку та в фіналі. Весь світ представлено як мінливий та непередбачуваний. Іронія Е. Берджеса простежується на рівні осміювання англійських вічних традицій – чаювання. Особистість не може впливати на хід речей: хлопчик хоче чаю, однак не отримує його, хоче повернутися до нецікавої розповіді вчителя – потрапити на урок, але не може. Цим постмодерністський герой Едгар Е. Берджеса відрізняється від Аліси Л. Керролла: вона прокинулась тоді, коли захотіла.

У творчості Е. Берджеса поєднуються риси напрямів 2 пол. XX ст.: тенденції «робітничого роману»; іронія, подвійне кодування, пародійність й інтертекстуальність постмодернізму; протест проти системи «розбитого покоління»; естетика сюрреалізму. У своїх творах письменник намагався викривати недосконалість соціальної державної системи (Великої

Британії), яку не можуть врятувати ні ліберальні ні тоталітарні методи керування. Е. Берджес створив образ людини 2 пол. XX ст., яка не може жити в сучасних звичайних умовах та приречена на загибель. Письменник розкриває співвідношення свободи та примушення індивіда й системи на ідейному та мовному рівнях, які утворюють певний ідіостиль.

Запитання і завдання

Яким чином віддзеркалились історичні події у творчості Е. Берджеса?

Проаналізуйте специфічність мови в творах Е. Берджеса, наведіть приклади нових словоформ.

Доведіть, що в творах Е. Берджеса простежуються риси «робітничого роману», постмодернізму, сюрреалізму.

Проаналізуйте образ підлітка, який створює Е. Берджес.

Визначте конфлікт громадянина та держави у творах Е. Берджеса.

Виявіть інтертекстуальність у спадщині письменника.

Охарактеризуйте характер злочинця. Як письменник інтерпретує злочин, вбивство?

Література

Бусел Г.П. Жанр біографії у творчості Ентоні Берджеса (на матеріалі творів «На сонце не схожі» та «Шекспір») : автореферат дис. кандидата філологічних наук : 10.01.04 – література зарубіжних країн. Дніпропетровськ, 2015. 18 с.

Каверін А. Між мораллю і примусом: «Механічний апельсин» Берджеса. *Літакцент*, 2018. URL: <http://litakcent.com/2018/05/09/mizh-morallyu-i-primusom-mehanichniy-apelsin-berdzhesa/>

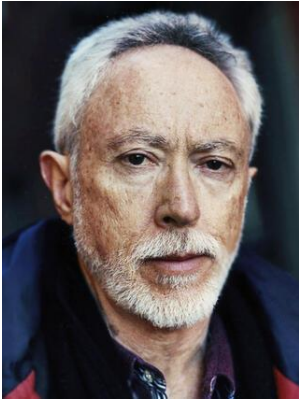
Сосніна Т.В. Метамовні особливості англomовного роману-антиутопії та відтворення їх у перекладі : автор. дис. к. філол. н. 10.02.16 – перекладознавство. Одеса, 2019. 24 с. URL: <https://pdpu.edu.ua/doc/vr/2019/sosnina/aref.pdf>

Шеремета К.Ю. Особливості ідіостилу ентоні берджерса на прикладі роману «Механічний апельсин». Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Філологічні науки, 2014. Книга 2. С. 288-293.

Література Африки

Джон Максвелл Кутсі

Кеба О.В. (Кам'янець-Подільський)



Джон Максвелл Кутсі (John Maxwell Coetzee, 1940 р.н.) – перший письменник, двічі удостоєний Букерівської премії (1983, 1999); лауреат Нобелівської премії з літератури за 2003 р. Українською мовою його прізвище часто записують як Кутзее або Кутзее, хоча він вимовляє своє прізвище як «Кутсі» й у відповіді на спеціальний запит Бі-Бі-Сі висловив бажання, щоб ЗМІ використовували саме таку вимову.

Народився Кутсі у південно-африканському місті Кейптауні в англomовній родині африканерів. Освіту отримав в Європі і США. Брав активну участь у боротьбі з апартеїдом в ПАР, однак 2002 року емігрував з країни через незгоду з політикою дискримінації «білих» з боку правлячої партії Африканський національний конгрес.

Романи Кутсі піднімають такі проблеми, як расизм, етнічна та соціальна нерівність, жорстокість, нігілізм та параноя. У своїй прозі він не співвідносить ці проблеми із конкретним режимом влади. Як правило, автор не називає країни, в якій розгортаються події його творів, хоча в більшості випадків неважко здогадатися, що це Південна Африка. Кутсі є принциповим вегетаріанцем і відомий критикою жорстокого поводження з тваринами та підтримкою руху за їхні права.

У дебютних творах Кутсі («Сутінкова земля» / *Dusklands*, 1974, «У серці країни» / *In the Heart of the Country*, 1977) створює похмурий і зловісний образ Південної Африки, що роздирається соціально-політичними і расово-етнічними проблемами. Водночас уже в цих романах проявилось тяжіння письменника до умовно-символічної образності й ускладненого наративу. Так, «Сутінкова земля» має фрагментовану структуру і складається з 266 щоденникових записів, розміром в абзац (іноді й одне речення), кожен з яких містить рефлексії та візії головної героїні Магди. Події відбуваються на фермі, яка є усім

світом для протагоністки твору. Межа між реальністю і візіями тут настільки розмита, що читачеві важко зрозуміти, що ж, власне, є реальністю. Магда чи то згадує, чи то заглядає в майбутнє, чи то вигадує розвиток подій, чи то параноїдально обдумує те, що насправді сталося. На думку дослідників, за допомогою такого складного наративу Кутсі створює «віддаленого суб'єкта», персонажа, який мимоволі бере участь у колонізації внаслідок того, що був залежним від історії, культури та мови. Магда представлена як позбавлена самостійності особистість. Відсутність у персонажа контролю над своїм життям підкреслюється використанням пасивних конструкцій, плутаниною займенників, мовно-стилістичними аномаліями тощо.

Притчовий характер має і роман «В очікуванні варварів» (Waiting for the Barbarians, 1980). Розповідачем у ньому є безіменний керівний чиновник (Суддя, або Магістрат) маленького колоніального містечка, що знаходиться на межі «Імперії». Спокійне життя провінції переривається оголошенням Імперією надзвичайного стану та приїздом до міста полковника спецслужб у зв'язку з чутками, що корінні народи на кордоні, яких колоністи називають варварами, готуються до нападу на місто. Численні деталі предметно-художньої зображальності викликають асоціації з реаліями тоталітаризму XX ст.: «зібрання зі смолоскипами» на міській площі повторюють смолоскипні ходи нацистів Третього Рейху; публічне лінчування полонених варварів, яких заздалегідь оголошують ворогами, вказує на показові судові процеси в СРСР доби сталінізму; яма з людськими останками – на масові поховання репресованих; темні скельця на дротиках у полковника Джолла нагадують затемнені окуляри у чилійського диктатора Піночета. Між полковником і Магістратом від самого початку виникає конфлікт, в ході розгортання якого стверджується думка про те, що справжнє призначення та суть людини перебуває у трагічному протиріччі із соціально-політичними формами існування суспільства.

Показово, що роман «В очікуванні варварів» був по-новому прочитаний після того, як Кутсі у 2003 році отримав Нобелівську премію і Комітет з присудження премії назвав твір «політичним трилером у кращих традиціях Джозефа Конрада,

в якому наївний ідеаліст відкриває двері «жахові» («Horror» – ключове слово Конрадового «Серця пільми»). Відоме видавництво «Penguin Books» включило цей твір у свою серію «Найвидатніші книги XX століття».

Свою першу Букерівську премію Кутсі отримав за роман «Життя і час Міхаеля К.» («Life & Times of Michael K.», 1983). Події твору відбуваються в Південній Африці під час громадянської війни 1970-80-х рр. На початку роману головний герой Міхаель К. живе в Кейптауні. Коли в місті наростає громадянське протистояння, він забирає з лікарні матір і на саморобному візку везе її в провінцію, на ферму, де пройшло її дитинство. Дорогою мати помирає, і Міхаель з її прахом у поліетиленовому мішку продовжує мандрівку наодинці. Внаслідок численних поневірянь, що випадають на його долю, включно з перебуванням у концтаборі, він свідомо зводить своє життя до задоволення найпримітивніших, первісних потреб. Та навіть у такому стані Міхаель зберігає надію на повернення до життя, на що вказують три речі, які він зберігає – торбинка з гарбузовим насінням, чайна ложка та мотузка. Попри позірну безнадію, що нібито заповнює роман, насправді твір сповнений незмірного співчуття до людини, і в цьому трагічному гуманізмі й полягає художня сила твору.

Романом «Фо» (Фое, 1986) Кутсі підключається до однієї з найпродуктивніших моделей світової літератури, яку зазвичай називають робінзонадою. На відміну від усіх своїх попередників Кутсі радикально переписує відомий сюжет. У його романі центральним персонажем є жінка, яка, за версією автора, певний час жила на «тому самому» безлюдному острові разом із Робінзоном та П'ятницею. Сьюзен Бартон після смерті Робінзона повертається до Лондона з П'ятницею, і саме тут розгортаються основні події, пов'язані з її спробами опублікувати «правдиву історію» Крузо, скориставшись для цього послугами на той час ще мало відомого літератора на прізвище Фо.

Складна наративна структура твору (кожний персонаж у різні моменти виступає і наратором, і нарататором) актуалізує проблему достовірності розказуваного, самої можливості «правдивої розповіді». Так, Сьюзен неодноразово повторює, що її розповідь, залишаючись чистою правдою, не передає сутності

цієї правди, неминуче втрачає щось найголовніше, приховане в глибинах самого життя, таке, що людина лише інтуїтивно прозирає.

Окрім того, що Кутсі трансформує сюжет і хронотоп історії Робінзона, він вносить суттєві корективи у сутність характерів, життєвих позицій і навіть конкретних обставин їх тілесного буття. Особливо це стосується П'ятниці, який у варіанті Кутсі позбавлений можливості говорити через відрізаний язик. Хоча Робінзон повідомляє Сьюзен, що чорношкірий юнак потрапив до нього вже в такому стані, окремі деталі і недомовленості в історії, викладеній Робінзоном, змушують її сумніватися в цьому. У неї навіть виникає підозра, що саме Робінзон був тим, хто вчинив таку наругу над П'ятницею, більше того: через специфічну пасивність чорношкірого вона вважає, що він був позбавлений не тільки язика, а й дітородного органу. Без'язикість П'ятниці має в романі принциповий символічний смисл. Сьюзен говорить про те, що без слова (голосу) чорношкірого розповідь про Робінзона неминуче буде неповною, «неправдивою». Таким чином, історія Робінзона Крузо у версії Кутсі не просто доповнюється «можливими» сюжетними перипетіями і персонажними співвідношеннями, але набуває характерного для постмодерної літературної ситуації виміру невизначеності, неостаточності, проблематизації стосунків літератури і дійсності.

The Master of Petersburg (1994)

Події роману відбуваються восени 1869 року в Петербурзі, куди приїздить «Достоевський» (лапками позначаємо Достоевського як персонажа роману Кутсі). Він має на меті з'ясувати обставини трагічної загибелі свого пасерба Павла (Ісаєва), якого щиро й гаряче любить, маючи для себе за справжнього сина, відвідати могилу і забрати речі й папери Павла з винаймуваного ним помешкання. «Достоевський» зупиняється там, де й жив син, знайомиться і швидко входить у любовні стосунки з власницею квартири Анною Сергєєвною Колєнкіною, свідком чого стає її донька підліткового віку Матрьоша. «Достоевський» декілька разів відвідує поліцейський відділок, де дізнається, що його син мав відношення до діяльності терористичного угруповання «Народна розправа», очолюваного Нєчасвим, веде довгі

розмови на політичні й літературні теми зі слідчим Максимовим, зокрема на матеріалі записів у щоденнику й літературних спроб пасерба, досі йому невідомих. Потім «Достоевський» зустрічається з Нечаєвим, з яким також часто дискутує з приводу соціально-політичної ситуації в Росії і стосунків між «батьками» і «дітьми». Розмови з Нечаєвим накладаються і специфічно відбиваються у стосунках «Достоевського» з Анною Сергєєвною і Матрьошою. Внаслідок цих подій і напруженого осмислення протагоністом всього того, що йому і відкривається, й актуалізується з власного минулого, започатковується новий роман, в якому неважко вгадати «Біси» і одного з його ключових персонажів – Ставрогіна.

«Достоевський» пише Ставрогіна екстатично, в стані своєрідного художньо-психологічного трансу й у присутності, як йому видається, чи то власного двійника, чи то Павла, чи то Нечаєва. Тут утілюється ідея позасвідомої сутності художнього письма, і «Достоевський» самим процесом творення намагається оживити померлого сина.

Ставлячи в центр роману проблему творчості, Кутсі стверджує думку про те, що бути письменником, митцем означає, по-перше, безстрашно «йти до кінця» в досягненні будь-якої теми. По-друге, творча інтенція неминуче занурює людину в такі глибини буття, де все ризикує реверсуванням, оборотністю, тяжіє до амбівалентності. І для Достоевського, і для Кутсі творчість є переважно сферою ірраціонального й інтуїтивного, діонісійською стихією, чреватою непередбачуваними наслідками. Опис початку роботи «Достоевського» над образом Ставрогіна (хоч сам він, власне, поки й не знає, що пише цей образ, таке знання дано тільки читачеві назвою останнього розділу роману «Володар Петербурга») не викликає жодних сумнівів щодо саме такої природи творчості. Митець черпає із незглибимих, непізнаваних джерел, відкриття яких перетворюється на потік «автоматичного письма», тому результати йому заздалегідь невідомі.

Особливе місце в художній системі роману займає образ сина «Достоевського» Павла Ісаєва. На відміну від інших персонажів, він постає виключно у віддзеркаленому світлі – у спогадах і рефлексіях протагоніста, а також людей, які його

знали і спілкувалися з ним перед загибеллю. Актуалізовані тут взаємини «батьків» і «дітей» ставляться автором у широкий контекст соціально-історичних і морально-психологічних питань як російського життя середини XIX століття, так і (імпліцитно-опосередковано) глобалізованого світу кінця XX століття. Традиційна для російської літератури проблема конфлікту поколінь у романі Кутсі є квінтесенцією напружених діалогів «Достоевського» з різними персонажами – слідчим Максимовим, Нечаєвим, Анною Сергєєвною, Матрьошею. Гранично загострена вона й у внутрішніх монологів протагоніста, де набуває широковекторного виміру – від значення стосунків «батьків» і «дітей» (тобто різних поколінь) в соціально-історичних долях Росії до протистояння «старих» і «молодих» у змаганнях (далеко не завжди чітко усвідомлюваних тими й тими) за протилежну статтю і суперництва у творчому процесі.

Важливим засобом створення образу Павла Ісаєва є його щоденник, інкорпорований у текст роману, та власні літературні спроби. Вони стають предметом обговорення «Достоевського» і поліцейського слідчого Максимова. Попри попередження Анни Сергєєвни не читати щоденника прийомного сина «Достоевський» знайомиться з його текстом, відкриваючи для себе не вельми приємні оцінки і характеристики. Оповідання, яке написав Ісаєв, сюжетом має вбивство молодим біглим політичним каторжником Сергєєм поміщика Карамзіна в момент, коли той намагався зґвалтувати молоду селянку Марфу. Під час читання і обговорення тексту Ісаєва слідчий Максимов і «Достоевський» висувують декілька концепцій читання як такого. На противагу Максимову, який вимагає від автора або співчуття жертві, або прихованого захоплення діями вбивці, «Достоевський» стверджує, що «справжнє читання полягає якраз у тому, щоб ставати одночасно і рукою, і сокирою, і черепом. Читати – означає забувати про себе, а не стояти збоку, посміхаючись».

Ідейно-художня концепція роману «Володар Петербурга» ґрунтується не тільки на художньому інтертексті («Біси» і «Нотатки з підпілля» Ф.М. Достоевського), але й на біографічному дискурсі та фундаментальних науково-критичних джерелах, що істотно вплинули на формування

образу-міфу Достоевського в західній художньо-естетичній думці. До таких джерел відносимо насамперед есе Томаса Манна «Достоевський – але в міру» і працю Зигмунда Фройда «Достоевський і батьковбивство». Інтерес і глибоке знання автором «Володара Петербурга» спадщини Ф. М. Достоевського засвідчують його інтерв'ю, в яких він говорить і про геніальність автора «Злочину і кари», і про суперечливість його натури і світогляду. На значущість досвіду Достоевського для Кутсі вказують і численні відсилання до нього в різних творах Кутсі, зокрема й художніх, як-от у романі «Щоденник поганого року». Крім того, важливо враховувати, що використання різноманітних так званих постмодерністських прийомів (колаж і пастиш, оголення прийому, гра з реальністю, текстами і читачем, цитатність і т. ін.) аж ніяк не робить Кутсі концептуальним постмодерністом, оскільки йому зовсім не властива «байдужість» до світу і людини. Все, що виходить з-під його пера, це абсолютно серйозне й відповідальне слово про наш час і вічні проблеми людської екзистенції. Про таку установку письменника слід обов'язково пам'ятати, аби не впасти в риторичне його засудження за песимізм, травестійність, апологію децентрації, миготіння смислів, незавершеність конструкції.

Роман «Безчестя» («Disgrace») приніс Кутсі другу Букерівську премію. З моменту публікації твору у 1999 р. він досі перебуває в полі уваги літературознавців. Дослідники часто розглядають його в контексті всієї творчості письменника, вказуючи на ключове значення цього твору в ідейно-художній еволюції автора; аналізують його соціально-політичну складову; вписують у певні жанрові парадигми, зокрема університетського та постколоніального роману.

Продуктивність таких підходів очевидна; водночас важливими є й ті аспекти проблематики і поетики роману, що нібито перебувають на периферії тексту, але насправді пов'язані з програмними філософсько-естетичними поглядами автора. До таких проблем належить і статус мови як у соціумі, так і в особистісній екзистенції, про що Кутсі опосередковано писав і раніше, в романах «В очікуванні варварів», «Життя і час Міхаеля К.», «Фо». Якщо для персонажів названих романів відпочатковими чинниками проблематизації вербального

спілкування виступають зовнішні обставини, то на їхньому тлі головний герой роману «Безчестя», університетський професор Девід Лурі, мав би бути у виграшному становищі, адже мова по суті є його професією. Симптоматично, що на кафедрі він читає курси «Communication Skills» і «Advanced Communication Skills», тобто має навчити студентів традиційних і новітніх засобів передачі інформації. Ставлення професора до цих навчальних дисциплін доволі скептичне, їх включення до програми стало частиною університетських реформ, внаслідок яких основний і його улюблений курс з історії англійського романтизму виявився на периферії навчального процесу.

Однак викладацький скептицизм Лурі має не стільки зовнішні, пов'язані з університетськими нововведеннями, скільки внутрішні чинники. Девід Лурі не вважає, що походження мови було викликане потребою передачі думок, почуттів і намірів людей, як сказано в підручнику («in order that we may communicate our thoughts, feelings and intentions to each other»). Його версія є скоріше не соціальною, а метафізичною: «походження мови закорінене у співі, а спів – у потребі надміру великої й доволі порожньої людської душі наповнитися звуками» («the origins of speech lie in song, and the origins of song in the need to fill out with sound the overlarge and rather empty human soul...»).

Кардинальні зміни у житті Девіда Лурі, коли він був змушений покинути університет і переселитися до доньки на віддалену ферму, де вони стають жертвами розбійного нападу, поглиблюють його екзистенційну кризу й епістемологічну непевність. Спілкування з донькою, яка бажає жити по-своєму, попри всі складнощі стосунків із місцевим населенням і перенесені трагедії, тільки загострює відчуття самотності й неможливості порозуміння. Отож у романі «Безчестя» Кутсі здійснює своєрідну деконструкцію мови; соціальні й особистісні драми протагоніста роману демонструють, що мова не в змозі вирішити не тільки проблеми людського взаємонепорозуміння, викликані історичними, культурними, расовими причинами, а й зазнає фіаско на екзистенційному рівні, залишаючи людину нездатною не те що розв'язати, а й навіть виразити глибинні суперечності власного існування. Надії покладаються на мову музики і мову душі, але ці засоби

повернення гармонії зі світом і з самою собою людині потрібно по-новому для себе відкривати і засвоювати.

У романах 2000-х років («Елізабет Костелло», 2003; «Повільна людина», 2005; «Щоденник поганого року», 2007 та ін.) Кутсі продовжує дослідження екзистенціальних аспектів людського буття, шляхів подолання самотності й непорозуміння, актуалізує значущість ролі митця і художньої творчості в сучасному світі.

Масштаб самої постаті Кутсі, характер його багатопланової творчості не надається до інтерпретації його як письменника, що належить до якоїсь однієї культури. Країна, в якій він народився і прожив більшу частину свого життя, подарувала йому безцінний життєвий досвід і дозволила глибоко перейнятися культурою африканського континенту, однак своїми творами письменник виводить соціально-історичну й політичну проблематику далеко за її межі, осмислюючи фундаментальні засади людського існування і стверджуючи універсальні загальнолюдські цінності.

Запитання і завдання

Що зумовлює унікальність постаті Дж.М. Кутсі у новітній світовій літературі?

Які особливості властиві раннім творам письменника?

Як проявляється у романі «В очікуванні варварів» притчовий характер розповіді?

Які романи Кутсі були удостоєні Букерівської премії?

У чому полягає особливість трансформації сюжету робінзонади в романі «Фо»?

Чому роман «Володар Петербурга» вважають взірцем фікційної біографії?

У чому полягає концепція амбівалентності генія у романі «Володар Петербурга»?

Література

Ізотова Н.П. Метафікціональна гра в ракурсі когнітивного дейксису (на матеріалі романів Дж. М. Кутзее). *Studia Philologica: збірн. наук. праць*. Київ: ун-т ім. Б.Грінченка, 2016. Вип. 6. С. 71-75.

Гудкова Я. Травмированное тело в постколониальной культуре: образы инвалидов в романах Дж. М. Кутзее. *Тіло як вистава: мистецькі проєкції: [збірник наукових статей]*.

Бердянськ : ФОП Ткачук О. В., 2015. С. 166-169.

Кеба О.В. Роман Дж. М. Кутсі «Володар Петербурга» як фікційна біографія. *Питання літературознавства*. 2017. № 96. С. 71-93.

Кеба О.В. Проблематизація вербального спілкування як ключовий концепт художньої системи роману Дж. М. Кутсі «Безчестя». *Науковий потенціал та перспективи розвитку філологічних наук: Матеріали міжнародної 220 науково-практичної конференції*, м. Київ, 8–9 грудня 2017 р. Київ: Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, 2017. С. 131-133.

Пшенична М. С. Поетика інтертекстуальності у романі Дж. М. Кутзее «Містер Фо». *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Філологія*. 2016. Вип. 74. С. 300-304.

Соболевська Г. І. «Російська тема» у романі Дж. М. Кутзее «Осінь у Петербурзі». *Волинь філологічна: текст і контекст*. Луцьк: Волинський університет імені Лесі Українки, 2011. С. 212 – 218.

Струкова Е.А. Мифологизированный образ русского писателя в романе-псевдобιοграфии Дж. М. Кутзее «Осень в Петербурге». *Научный диалог*. 2016. №1 (49). С. 159-169.

A Companion to the Works of J. M. Coetzee / edited by Timothy J. Mehigan. New York: Camden house, 2011. 257 p.

Attridge D. J. M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event. Chicago: University of Chicago Press, 2004. 240 p.

Head D. The Cambridge Introduction to J.M. Coetzee. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 130 p.

Література США

Джером Девід Селінджер

Гольтер І. М. (Дніпропетровськ)



Сьогодні світову прозу просто не можна уявити без такого літературного і культурного явища, як **Джером Девід Селінджер**, творчість якого посідає особливе місце в американській літературі. Навряд чи можна назвати ім'я ще одного письменника в історії XX століття, чиї твори породили б безліч таких суперечливих оцінок і різноманітних точок зору. Його називають одним з «найтаємничіших» митців сучасності. «Живий класик», він перетворився на «письменника-невидимку», чий останній твір «Хепворт'16, 1924» («Harpworth'16, 1924») був опублікований у 1965 році, і відтоді протягом близько сорока п'яти років митець зберігав мовчання аж до своєї смерті у 2010 році.

Феномен Селінджера цікавив і продовжує цікавити своєю складністю і загадковістю: своєрідна мова, наявність символів, натяків, знаків, які на перший погляд не піддаються логічній інтерпретації.

Проте, витоки замкненості та відлюдкуватості письменника-дивака можна знайти у його біографії. Адже він був людиною, котра існувала між двох світів і, який, на думку його найкращого біографа Кеннета Славенські, відчайдушно намагався знайти себе. Народився Джером Девід Селінджер 1 січня 1919 р. у Нью-Йорку у родині єврея Соломона Селінджера, торговця м'ясними продуктами та сиром, та Мері Джиллік, як стверджують, ірландкою за походженням (хоча зараз дехто це спростовує). Можливо, ця подвійність і вплинула на його своєрідний світогляд, викликала внутрішній розлад і стала причиною появи серйозних психологічних проблем та комплексів – він навіть соромився свого другого єврейського імені Девід (Давид). Це не дивно: у 20-30-ті роки XX століття у сполучених Штатах антисемітизм був досить розповсюдженим явищем серед середнього класу суспільства. Його не приваблювало навчання, тому, змінивши декілька приватних

шкіл, з яких його було виключено, він опинився досить далеко від дому, у Пенсільванії, у відомій військовій школі «Веллі-Фордж», яку закінчив у **1936 р.** Саме цей час – можна вважати початком його письменництва. Життєвий шлях митця був нелегким. Ось основні його віхи:

➤ **1937-1938 рр.** – слухає лекції у Нью-Йоркському університеті та подорожує з батьком по Європі, вивчає в Австрії німецьку, знайомиться у Польщі зі специфікою морських перевезень м'ясних продуктів, проте не вважає це гідним заняттям для себе.

➤ **1939 р.** – вступає до Колумбійського університету, слухає лекції Віта Барнетта, редактора журналу «Сторі», публікує у цьому часописі оповідання «Підлітки». Розчарований у навчанні, згодом кидає університет.

➤ **1942 р.** – починає службу в армії, закінчує офіцерсько-сержантську школу військ зв'язку.

➤ **1943 р.** – у званні сержанта переводиться до контррозвідки (м. Нешвілл, штат Теннессі).

➤ **1944 р.** – у складі союзних військ бере участь у висадці на узбережжя Нормандії, а пізніше – у знаменитій «битві в Хюртгенському лісі».

➤ **1945 р.** – як перекладач, допитує полонених, бере участь у звільненні концентраційних таборів, у тому числі Дахау. Не витримавши такого психологічного навантаження, потрапляє у шпиталь з нервовим зривом. Невдовзі одружився з Сильвією Вельтер, але через півроку після переїзду до Америки вони розлучились.

➤ **1948 р.** – журнал The New Yorker публікує оповідання «День бананової рибки» (A Perfect Day for Bananafish).

➤ **1951 р.** – виходить друком головний твір автора «Ловець у житі» (The Catcher in the Rye), який через кілька місяців посідає перше місце в списку американських бестселерів.

➤ **1952-1965pp.** – захоплюється буддизмом, продовжує займатися письменницькою діяльністю. Виходить збірка «Дев'ять оповідань» (Nine Stories), «Блакитний період де Дом'є-Сміта» (*De Daumier-Smith's Blue Period*), Тедді (Teddy), «Вище крокви, будівничі» (Raise High the Roof Beam,

Carpenters), Симур: Введення (Seymour: An Introduction), Френні і Зуї (Franny and Zooey), 16-й день Гепворта 1924 (*Harworth 16, 1924*). Починає жити відлюдкувато у своєму будинку у Корніші (Нова Англія) і перестає друкуватися.

- **1955 р.** – одружується вдруге з Клер Даглас, народжується дочка Маргарет,
- **1966** – розлучається з Клер .
- **1988 р.** – одружується втретє з Коллін О'Нілл.
- **2010 р.** , 27 січня – помирає у віці 91 року.

Літературний феномен Селінджера

До 1965 р. письменник, крім роману «Над прірвою у житті», видав 30 новел, повісті: «Вище крокви, будівничі!» (1955), «Сімор: Інтродукція» (1959), «Френні» (1961), «Зуї» (1961), «Гепворт 16, 1924» (1965). Ці повісті відомі як цикл про Глассів і стосується проблем сім'ї, родинних зв'язків. Цикл має вісім складових: три оповідання («День бананової рибки», «Тупташка-невдашка», «У ялику») і п'ять повістей («Френні» та «Зуї», «Вище крокви, будівничі», «Сімор. Вступ», «Шістнадцятий день Хепворта 1924 року»). Цикл про Глассів — важлива частина творчості Д. Селінджера, який намагався запропонувати свій ідеал і концепцію гармонійної людини, спираючись на філософію дзен-буддизму.

Оповідання **«День бананової рибки» (1948)** складається з трьох, на перший погляд, не зв'язаних між собою епізодів: телефонна розмова дружини Сімора Мюріель зі своєю матір'ю, купання в морі Сімора Гласса і дівчинки Сибілли і самогубство Сімора, який не міг далі жити з коханою, але зовсім чужою йому дружиною Мюріел. Оповідання закінчується прозрінням героїні біля ліжка доньки, чию мрію вона зруйнувала. У цьому оповіданні протиставляються два типи людей за їхнім сприйняттям життя та два світи — романтичний і безкорисливий світ дитинства та меркантильний світ реального суспільства. Океан — суспільство, а риби-бананки — рядові люди, що не здатні були на духовне життя, бо сповнені лицемірства, гонитви за доларом.

Ще відчутніший вплив східних філософсько-релігійних учень у повістях **«Френні» (1955) та «Зуї» (1957)**. У 1961 році Селінджер видав їх як єдиний твір. Зуї та Френні —

молодші брат і сестра Сімора Гласса з оповідання «День бананової рибки». Зуї – актор телебачення, Френні – студентка, молода актриса. Текст побудований як діалоги героїв: про себе, про навчання в коледжі, про труднощі спілкування, про Бога. Френні незадоволена своєю грою в театрі, байдужістю оточуючих її людей, їй незатишно і дискомфортно. Зуї не згоден, що релігія допоможе відшукати істину. З духовної кризи Френні виводить любов брата, його бажання допомогти їй, спогади про рідних і близьких людей.

«Вище крокви, будівничі!» (1955). Сюжет повісті – одруження Сімора та Мюріел. Автор протиставляє витончений духовний світ героя, позбавленого корисливості та егоїзму, і надто раціонального світу нареченої, в якому всі завжди мали тверду, усталену думку з будь-якого приводу і незвичне судження тут стикалося з упередженістю та ворожістю.

У повісті **«Сімор: Вступ» (1959)** змальовано фізичний і духовний портрет Сімора як людини, наділеної тонким поетичним світоглядом, яка гостро відчуває обмеженість, цинізм і ворожість рідних дружини. У творі наведена притча Сімора про Христа, у якій йшлося про те, що Ісус також жив у страшному світі людей. Герой не вмів прощати чужі вади, не сприймав обмеженість оточуючих, і розуміючи реалії життя, болісно це переживав.

«Генворт 16, 1924» (1965) – остання повість збірки. Вона повертає нас ц дитинство Сімора. Перебуваючи в дитячому таборі, семирічний хлопець написав листа, в якому висловив думку, що помре невдовзі після досягнення ним тридцятирічного віку. З плином часу виявилось, що малий герой передбачив власну долю. Селінджер вустами хлопця висловив свої уявлення про ідеальну людину.

Найвідомішим твором, який став знаковим і культовим в американський і світовій літературі і на тривалий час визначив їхній розвиток, є роман **«Ловець у житті» (1951)**. Він виявився тим культурним індикатором, який відобразив крах традиційних ідеалів і цінностей, які характеризують середній клас до сорокових років. Це – відсутність духовних контактів у родині, а отже, наступності поколінь, відсутність віри у Бога і релігії як основи духовного життя, наслідком чого є убивчий скепсис, песимізм і депресія. Конфлікт поколінь, який складає

сюжетний, тематичний, персонажний центр роману, є художньо достовірною проекцією фундаментальних світоглядних характеристик епохи початку розповсюдження масової культури у північноамериканському суспільстві, до якого належать автор роману і його герої. Для молоді цього покоління конфлікт проявляється у небажанні дорослішати, коли вони гостро відчують свою непотрібність навколишньому світу, свою нездатність примиритися з цим, сприйняти цей світ таким, який він є. Лейтмотивом цієї кризи виступає глибинне почуття безповоротної втрати, об'єднавши усіх у «втрачене покоління».

Роман опинився на перетині літературних тенденцій і відкриттів світової літератури, своєрідно втіливши літературні традиції попередніх поколінь, залишившись на «головній дорозі» американського літературного розвитку XX століття

Твір, написаний у реалістичному ключі, увібрав риси, характерні для літератури трансценденталізму, екзистенціалізму, потоку свідомості, неоромантизму, модернізму, і навіть постмодернізму (відображення загального абсурду життя; показ розриву соціальних та духовних зв'язків, втрату моральних орієнтирів, опис маргінальної особистості).

На відміну від романів своїх знаних попередників - Хемінгуея, Фолкнера, Фіцджеральда, Селінджер показав епоху очима не сильної видатної особистості, яка змушена діяти в складних умовах, а звичайного хлопця, хоча й з певними маргінальними рисами. І це було, що називається, «потрапляння у яблучко». У долі Голдена віддзеркалилася доля його покоління. Він – справжній герой свого часу, часу пошуків й сумнівів, напруженої роботи думки, яка все піддає аналізу, намагається дістатися до самісіньких витоків Добра й Зла. Юнак намагається вирішити для себе питання: як жити, з чого виходити при визначенні певних життєвих критеріїв і цінностей життя. І вирішує їх в манері, характерній для свого часу, часу «покоління, що мовчить», переживаючи все у собі, відчуючи душевний дискомфорт і доводячи себе до нервового зриву. Голден Колфілд – ще й опонент цієї самої культури, що його породила, – культури масової, культури «усередненої», культури, яка не враховує людської особистості.

Проте Селінджер залишився у межах американської літературної і культурної традиції: реалістичний за своєю суттю, він містить риси, характерні для літератури трансценденталізму, екзистенціалізму, потоку свідомості, неоромантизму, модернізму, і навіть постмодернізму: його твір, як і твори постмодерністів, відображають загальний абсурд життя; вони показують розрив соціальних та духовних зв'язків, втрату моральних орієнтирів, описує маргінальну особистість – продукт кризи життя.

Роман має риси як елітарної, так і масової літератури, яка на той час почала швидко розвиватися, причому поєднання це гармонійне і не викликає несприйняття. Побудований зовні просто, він має подвійне дно. Тут піднімаються ґрунтовні й серйозні проблеми, є символи, алюзії на відомі літературні твори, ремінісценції тощо. А зовні невибаглива пригодницька фабула, епатажність та сленгова мова головного героя, його шокуючі манери та зізнання роблять роман популярним, а значить, і таким, що легко продається й приносить прибуток.

Образ Голдена Колфілда став на багато років одним з центральних літературних образів, завоював світ та підкорив читача. Це тому що це був новий тип героя – далеко не ідеального, з багатьма вадами, але героя, безсумнівно, харизматичного. І цю «харизматичність» особистості, яка виникла у післявоєнній Америці, Селінджеру вдалося відтворити завдяки концентрації у ній рис бажаних і затребуваних суспільством, тих, які у своїй ідеальній формі було випробувано в образах багатьох героїв як світової, так і американської літератури.

Селінджер створює паралелі між нью-йоркським підлітком п'ятдесятих років та Христом, Дон Кіхотом, Ріпом Ван Вінклем. Безперечно, не йдеться про прямі паралелі, але невпинні намагання Голдена пробити отвір у загальній фальші життя, щоб хоч на мить дихнути свіжим повітрям, нагадують і героїчну, хоч і марну боротьбу за свої ідеали Рицаря Сумного Образу, і всепрощення Христа, і трагічну самотність «людини не того часу» Ріпа Ван Вінкля. У романі Селінджера з'являється той образ «вічних дітей», яким, внаслідок історичних катастроф та інших бурхливих і негативних процесів у розвитку суспільства, не дали можливості нормально природно

подорослішати. Як і подібні герої Фолкнера, Фіцджеральда, Хемінгуея, Голден опинився на роздоріжжі між романтичною уявою і мрією про світ й реальністю, яку він ніколи не зможе сприймати адекватно. Та якщо Еморі Блейн, лейтенант Генрі, Гетсбі, Бенджі Комсон є наївними людьми, чиє світосприйняття близьке до дитячого, які здебільшого не усвідомлюють цього та несуть тягар інфантилізму як певний первородний гріх цивілізації у певних історичних умовах, то для Голдена Колфілда недорослішання є його власним вибором: він проповідує нонкомформізм, ідею громадської непокори. Небажання героя походити на дорослих спочатку більше емоційне, аніж усвідомлене. Він готовий будь за що з'ясувати стосунки зі своїми кривдниками, серед яких далеко не всі заслуговують суворого вироку. Однак зрозумілий і максималізм Голдена, його ненаситна жага справедливості й відкритості у людських взаєминах. Він відчуває безвихідь, приреченість усіх його спроб улаштувати своє життя у цьому світі. Вдивляючись у майбутнє, він не бачить нічого, крім тієї сірої буденності, що вже стала долею переважної більшості американців.

Голден – не тільки породження, а й своєрідний варіант «невинності» атомної доби. «Невинності» дещо штучної, яка йде врозріз з жорсткими вимогами часу, а тому заважає жити. Для своїх однолітків, більшість яких дійсність сприймають адекватно, з точки зору дорослого суспільства, він – лузер, людина другосортна, не варта великої уваги, а тим більше співчуття й підтримки.

Селінджер створив міфосеміотичний простір роману «Над прірвою у житті», спираючись на особистісну й колективну пам'ять та міфологію. Інваріантним змістом селінджерівського міфу є уявлення письменника про людське існування, що торкається як стосунків людини з іншими людьми, з природою, пошуків «сенсу життя», місії перетворення самої себе і усього Всесвіту, боротьби зі смертю, так і самої сутності людського існування, його фізичної і духовної екзистенції. Селінджерівський світ, селінджерівський космос – апокаліптичний космос перехідного часу, епохи зламу старої культури і старих традицій, скасування колишнього часу і простору та встановлення замість них якісно нового буття.

Відомо, що після Другої світової війни світ – ні Європа, ні Америка – вже не міг бути колишнім, і це вимагало усвідомлення, що цінності старої культури відійшли на другий план, поступившись першістю культурі масовій. Автор намагається дати відповідь на питання про можливість людини боротися проти сил руйнування й ентропії, про можливість відновити втрачену єдність і повноту буття.

У селінджерівському міфі протиставляються почуття/розум, смерть/безсмертя, пам'ять/забуття, самотність/контакт. Вони усі показують уявлення письменника про людське буття як про протистояння двох протилежних начал. Крім звертання до міфологічного мислення як способу моделювання світу літературного твору, за селінджерівською подвійністю стоїть і прагнення автора додати світу, який змальовується, всю суперечливість першого післявоєнного десятиріччя. Міфосеміотичний простір роману синкретичний: автор використовує біблійні міфи, притчі, легенди тощо. Наскрізними символічними образами роману Селінджера є образи води, ріки, домівки, землі. Багато з міфообразів не мають конкретного культурного джерела, вони розповсюджені у світовій літературі, міфології та фольклорі скрізь і є архетипами колективного несвідомого. Письменник міфологізує культурний, історичний досвід людства, але при цьому вносить у традиційне значення мотиву або образу своє, переміщуючи їх у новий сучасний для нього контекст.

Таким чином, світ, який створює письменник, виходить за межі суто літературного і має загальнокультурне, загальнолюдське значення, а досвід письменника набуває універсальності і загальнозначущий зміст.

Власна міфологічна картина світу, створена Селінджером у романі, народжувалася з потреби піднятися над сучасною йому політичною ідеологією, зрозуміти молоде покоління Америки, висловити власне сприйняття нової культурної ситуації, що поступово складалася у країні, привело Селінджера до потреби укласти соціально-історичні події й феномени доби у власну міфологічну картину. Найважливішими для письменника є такі фундаментальні проблеми, як створення персонального образу світу героя в результаті руйнування неприйнятної для нього «фальшивої» картини світу, загибель власної особистості

заради оновлення, й у кінцевому результаті – пошук якісно іншого світобуття.

Селінджер руйнує міф про одвічну американську мрію, показуючи, що у післявоєнний період вона, ця мрія, перетворилася на дещо інше: на бажання усередненості і заспокоєності, що для тогочасних американців було синонімом успішного життя.

Розглядаючи «Над прірвою у житті» у контексті культури, слід відзначити те, що цей роман – один з перших творів перехідного часу в історії післявоєнної Америки, його можна назвати міфом ядерної доби. Саме тоді, після створення ядерної бомби, Америка почала розповсюджувати по всьому світі своє бачення майбутнього планети, свій менталітет (більш прагматичний та усереднений, ніж у Європі), і свою культуру. Однією з головних форм поширення такого впливу і стала масова культура.

Селінджерівський міф як розповідь про людську долю у світі втілює архетипічний сюжет мандрівки, подорожі, що набуває у Селінджера значення пошуків сенсу життя, знаходження істини, у ньому протиставляються почуття/розум, смерть/безсмертя, пам'ять/забуття, самотність/спілкування. Міфологічний мотив, який лежить в основі «фантастичної», часто «прихованої», частини сюжету, в романі «Над прірвою у житті» є способом виділення героя і своєрідним способом провокування та епатування читача і створення глибинної, притчевої, філософської універсальності твору;

Роман «Ловець у житті» є справжнім «путівником» по реальному життю Сполучених Штатів Америки кінця сорокових років XX століття. Селінджер показує прикмети тогочасного соціокультурного життя США, виокремлює такі знакові «відбитки» епохи, як тогочасна музика, танці, театр, кіно, молодіжний жаргон, модні зачіски, клуби, бари, кафе і т. ін. Все це сприяє розумінню того, що у долі Голдена дійсно віддзеркалилася доля свого покоління. Голден Колфілд – реципієнт та одночасно опонент цієї самої культури, що його породила – культури масової, культури «усередненої», яка не враховує людської особистості.

Мова героя теж допомагає краще зрозуміти його характер і відповідає своєму часу. Голден Колфілд вживає сленг та

вульгаризми, характерні для підлітків Америки сорокових, відповідну шкільну лексику, «модні» й нові для того часу поняття – психоаналіз, ексгібіціонізм і т.д. Мова сама є віддзеркаленням епохи, однією з головних її ознак, важливим знаком культури. Специфічне лексичне та стильове навантаження висловлювань містера Антолїні, Спенсера, Оссенбергера, Стредлейтера, Фібі, міссіс Колфілд відповідає їх соціальному і сімейному стану та місцю проживання – великому мегаполісу.

Таким чином, головними причинами того, що роман «Над прірвою у житті» став знаковим у світовій літературі й досі користується популярністю як у пересічних читачів, так і у літературознавців, є наступні:

- Селінджер відчув, а головне, зумів передати біль та тривоги першого післявоєнного покоління, спробував відповісти на одвічне питання «як жити далі?», але остаточне рішення залишив за читачем;

- виявивши власний авторський почерк і авторське «Я», письменник при цьому гідно продовжив традиції американської літератури початку XX століття. Твір має її найкращі риси: щирість, емоційність, увагу до деталей, цілісність у зображенні характерів, бажання показати життя якнайправдивіше;

- «Над прірвою у житті» є оригінальним твором – віддзеркаленням свого часу, зі своїм героєм, своєю мовою, своєю філософією;

- роман став символом не тільки молодіжної субкультури, але й символом цілого покоління у межах цілого суспільства. Це стало можливим тому, що використовуючи всю палітру культурного та літературного простору минулого, користуючись образами й оповідальним багатством письменників-попередників, Селінджер створив художній текст, здатний «прижитися» і в «іншій» літературі. Свідомо тому – потужний «літературний бум-відгук», який викликав роман.

Проблемне поле роману є настільки широким і багатограним, що ми можемо розглядати його не тільки як миттєвий знімок зрізу суспільства, вдало помічений і чудово зроблений автором за допомогою певних художніх засобів. Цей

унікальний твір з усією повнотою і виразністю відображає процес накопичення цілої низки художніх тенденцій, які можна впізнати в американській літературі, починаючи з другої половини XX ст., і які складуть потім її специфіку.

Запитання і завдання

Охарактеризуйте творчість Дж.Д. Селінджера за приналежності до певного літературного напрямку.

Простежте основні події в біографії Дж.Д. Селінджера. Чи знаходять вони відображення у творах письменника?

Що являє собою цикл про Гласів?

Проаналізуйте прояв дзен-буддизму у творах письменника.

Чому «Ловець у житті» можна назвати міфом ядерної доби?

Що, на вашу думку, сприяло тому, щоб роман «Ловець у житті» став культовим твором світової літератури?

Чи актуальні питання, яких торкається автор у романі «Ловець у житті», сьогодні, у XX ст.?

Література

Бриль Р. Пошуки сенсу життя «над прірвою у житті». Відбиття нонконформістського світовідчуття у романі Дж.Д. Селінджера «Над прірвою у житті». *Зарубіжна література (Шкільний світ)*, 2008. № 14/15. С. 11–14.

Гольтер І.М. Роман Дж.Д. Селінджера «Над прірвою у житті» як літературний і культурний феномен: монографія. Дніпродзержинськ: ДДТУ, 2016. 250 с.

Зверєв О. Джером Девід Селінджер. Зарубіжна проза другої половини XX ст. К., 2002. С. 119–128.

Селінджер Дж. Д. Ловець у житті. Переклад з англійської Олекси Логвиненка., Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля, 2015. 256 с

Селінджер Дж.Д. Твори. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/author.php?id=37>

Скобельська О.І. Виклик над безоднею: роман Дж. Селінджера «Над прірвою у житті». *Всесвітня література та культура*, 2004. № 9. С. 33–37.

Beller T. The Salinger Weather. *With Love and Squalor : 14 Writers Respond to the Work of J. D. Salinger* / Edited by Kip Kotzen and Thomas Beller. New York, 2001. P. 130–149.

Blevins J. Holden Gets Old, Salinger Gets Mad URL: <http://www.litdrift.com/2009/06/22/holden-gets-old-salinger-gets-mad>.

Hale I. K. Salinger's «The Catcher in the Rye». The Explicator, 2002. Vol. 60, Issue 4. P. 220–221.

1Slawenski K. J. D. Salinger. A Life Raised High. New-York: Random House, 2010. 450 p.

With Love and Squalor: 13 Writers Responds to the Work of J.D. Salinger. New York : Random House, 2002. 208 p.

Теннессі Уільямс

Висоцька Н.О. (Київ)



Якщо Артур Міллер увійшов до історії американської драми, насамперед, завдяки «точному влученню» його соціальної та моральної критики, то сучасник Міллера **Теннессі Вільямс** (Tennessee Williams, 1911-1983) зажив світової слави як поет театру. Порівняння між двома найзначнішими повоєнними драматургами США було неминучим, і воно виявляло докорінні, на перший погляд, відмінності між їхніми темпераментами, естетичними смаками і творчими манерами. Якщо Міллер близький до суворо-інтелектуальної скандинавської («ібсенівської») традиції, то Вільямс тяжіє до чуттєво-романтичної середземноморської («лорківської»). «П'єси Міллера жорсткі, в них переважає «батьківський» первень, вони проникнуті фізичним здоров'ям, і на першому плані в них чоловіки. П'єси Вільямса м'які, в них переважає «материнський» первень, вони хворобливі, і на першому плані в них жінки», зазначав критик К. Тайнен. Здавалося б, суцільна протилежність. Насправді ж, попри очевидні відмінності, на глибинному рівні у письменників багато спільного, зокрема, увага та співчуття до зраненої людської душі. Коли Вільямс декларує, що пише про «маленьких людей» і тут-таки перебиває себе – «Втім, чому вони маленькі? Люди, котрі напружено живуть і відчувають, не можуть вважатися маленькими...», – його позиція вочевидь перегукується з

думками Міллера про право сучасної пересічної людини на трагедію. Водночас, сімейна драма слугує Вільямсу не призмою для переламу суспільних та політичних конфліктів, як Міллеру, а знаряддям аналізу тих емоційних перевантажень, яких вимагає від його героїв повсякдення.

Проникливий лірик та майстерний психолог, Вільямс піддає художньому дослідженню духовний світ людини, причому в більшості випадків йдеться про людей тонкої душевної організації, вразливих і внутрішньо надламаних. Улюблені герої Вільямса «інші», вони не пристосовані до існування в реальному світі з його тверезим практицизмом та речовою матеріальністю. Виклики, що їх кидає повсякденність, над котрими більшість «нормальних» людей навіть не замислюється, виявляються для них непосильними. Наскрізні теми Вільямса – тендітність та приреченість краси й чистоти, самотність і неприкаяність людини, яка ніколи не відчувається у безпеці у холодному та ворожому світі, відчайдушні спроби бодай тимчасово позбутися страху перед життям. Таку розраду спроможне дати, на думку автора, чуттєве плотське кохання, що стає для драматурга синонімом життєвої сили (тут відчутний вплив Д.Г. Лоуренса, одного з улюблених авторів Вільямса). А ще творчість – недарма багато персонажів так чи так пов'язані з мистецтвом, і сам автор, за власним визнанням, міг рятуватися від морока, що насувався на нього, лише творчою працею. В п'єсах Вільямса раз по раз зіштовхуються постійні опозиції – реальність і втеча від неї, брутальність і беззахисність, часто втілені у «чоловічому» та «жіночому» началах.

Теннессі Вільямс (справжнє ім'я Томас Ленір Вільямс) народився 1911 року. на півдні США, у штаті Міссісіпі. Дитинство та юність письменника пройшли в іншому південному штаті, Міссурі. Багато рис пов'язують його подальшу творчість з південною традицією в культурі США – якщо, на відміну від В. Фолкнера або Р.П. Воррена, Вільямс і не зосереджує увагу на драматичній історії американського Півдня, то міф про його зруйновану витончену культуру, про вишуканість та шляхетність, що навіки пішли в минуле, стають невід'ємною частиною ілюзорного світосприйняття його героїв. «Південні» риси проглядаються і в поезії Вільямса:

підвищена емоційність, барокова надлишковість, сполучення романтичної піднесеності з граничним натуралізмом. А ще – загострена чутливість до всього, пов'язаного з часом, який проживається суб'єктивно, – то зупиняючись, то нестримно тягнучи за собою.

Роки навчання у різних університетах переривалися для Вільямса потребою заробляти на життя, – спочатку працюючи клерком у взуттєвій фірмі, далі офіціантом, ліфтером, театральним білетером. Водночас міцнішає рішення присвятити своє життя літературі. Як і Міллер, Вільямс починав з віршів та прози. Його перші спроби у жанрі драми були поставлені ще в університеті, а професійна кар'єра почалася з провалу п'єси «Битва янголів» («Battle of Angels», 1940), яка стала основою для пізнішого твору «Орфей сходить у пекло» («Orpheus Descending», 1957).

Зате постановка наступної п'єси – «Скляний звіринець» («The Glass Menagerie», 1945) – принесла драматургу-початківцю великий успіх і стала першим серед його бродвейських тріумфів. Напрочуд особиста, побудована на автобіографічному матеріалі п'єса відзначається тонким ліризмом і акварельною прозорістю, що в наступних драмах поступиться місцем густішому «письму маслом». Жанрове визначення – «п'єса-спомин» – зумовило її ностальгійну тональність і особливу роль часу, крізь підзорну трубу котрого герой-оповідач Том бачить минуле. Всі три основних персонажі цієї камерної драми – мати Тома Аманда Вінгфілд, його сестра Лаура і він сам – з породи мрійників; їм незатишно в рамках жорсткої реальності, де вони примушені постійно боротися з примарою злиднів, що загрожує їм. Кожний з них намагається ховатися від неї у власному вигаданому світі. Для літньої Аманди з її гротескно недоречними манерами зіпсованої красуні-аристократки – це ідеалізоване минуле, «втрачений рай» південної плантації; для Лаури, яка через свою кульгавість страждає на хворобливу сором'язливість і комплекс меншовартості, – іграшкове царство скляних тваринок і старих платівок, а для Тома, знудженого працею на взуттєвому складі, – примарне мерехтіння кіноекрану, поезія та мрії про романтичні пригоди. У центрі сюжету – остання спроба Аманди влаштувати долю дочки «як у всіх», просватавши її за

приємного, але нічим не примітного юнака, «посланця» з реального світу. Невдача цієї спроби послужить Лаурі сигналом для остаточної відмови від подальших контактів з дійсністю – вона назавжди піде у напівтемряву власної уяви. Щодо Тома, він покине свій дім, пірне у світ, але тьмяні свічки Лаури будуть чим далі, тим сильніше тягнути його у минуле.

В авторських ремарках до п'єси Т. Вільямс розвиває свою концепцію «пластичного театру», яка втілиться у всіх подальших творах. Мета митця – якомога ближче підійти до правди, якомога чесніше та повніше передати людський досвід. Але шлях до її досягнення лежить не через сценічну правдоподібність, що схоплює лише зовнішній бік явищ, а через поетичне проникнення в їхню глибину. В цьому драматургові повинні допомогти прийоми умовного, часто невербального театру. Для цієї п'єси Вільямс пропонував, зокрема, використати екран, на який мали проектуватися зображення і написи з метою привернути увагу глядача до найважливіших моментів дії. Ще один несловесний засіб вираження – музика. Для «Скляного звіринцю» це «нехитра наскрізна мелодія», що асоціюється з темою Лаури – тендітної краси, приреченої на загибель. А в «Трамваї «Бажання» постійним акомпанементом до дії стануть тягучі й чуттєві блюзи – адже, за словами драматурга, в цій частині Нового Орлеана саме розстроєне піаніно, по клавішам котрого стукають темні пальці, виражає дух тутешнього життя. Не менш істотне й освітлення – тут воно має породжувати відчуття «серпанку спогадів», а також слугувати засобом характеристики. Прагнення до створення цілісної атмосфери вистави споріднює Вільямса з драматургічною системою А.П. Чехова, учнем якого американський драматург охоче визнавав себе, перетворюючи його драми на «п'єси настрою». Важлива роль належить і символам, що запам'ятовуються, – у «Скляному звіринці» це образи, які підкреслюють нестандартну чарівність і водночас вразливість Лаури: казковий скляний єдиноріг, прізвисько «Блакитна роза», любов до оранжерей. Символи і далі залишаються неодмінним атрибутом драматургії Вільямса, який неодноразово підтверджував свою прихильність до театру видовищного, такого, що діє на всі органи чуттів.

«Трамвай “Бажання”» («A Streetcar Named Desire», 1947, Пулітцерівська премія) – без сумніву, найкраща п'єса Вільямса й одна з найсильніших у театрі США. Саме їй драматург зобов'язаний міжнародним визнанням. Багатогранний й суперечливий образ Бланш Дюбуа – одна з найяскравіших ролей сучасного репертуару. Драму побудовано навколо відчайдушних спроб Бланш утриматися на грані, що відділяє її від божевілья. Представниця занепакої південної аристократичної родини, вона з початку п'єси перебуває у стані фізичного та емоційного виснаження, а наприкінці остаточно програє битву проти темряви. Її приїзд до Нового Орлеану, де живе її сестра Стелла, обертається на трагедію: спроба «врятувати» сестру від чоловіка, брутального й примітивного Стенлі, зазнає краху. Фізичне насильство довершує моральне знищення, – у фіналі п'єси Бланш забирають до психіатричної лікарні. Боротьба за вплив на Стеллу надає творові рис середньовічного мораліте, де добро та зло, Бог і Диявол боролися за душу людини. Проте розстановка сил у Вільямса складніша, ніж елементарна полярність. З одного боку, Бланш нагадує одночасно і Лауру, і Аманду Вінгфілд своєю суцільною непристосованістю до практичного життя, втечею від нього у світ ідеалізованого минулого та упертою вірністю «старомодним» ідеалам краси, благородства, духовності. З Бланш у п'єсі асоціюється білий колір, символ чистоти (це підказує й її ім'я). В образі Стенлі ж постійно підкреслюється фізичне, навіть тваринне начало, груба сила – він навіть з'являється у п'єсі, тримаючи в руках шматок м'яса, що кровоточить. Антиномія духовного та тілесного, тут, безумовно, наявна. Але говорити про перемогу «поганого» Стенлі над «гарною» Бланш значило б спрощувати колізію п'єси. Мало того, що ідеали Бланш нежиттєздатні, – героїня й сама зраджує їх. Адже Бланш привозить на її кінцеву зупинку не що інше, як трамвай «Бажання»; на відміну від Лаури, її чистота – ілюзія, а минуле затьмарене невдалими спробами відновити контакт зі світом через випадкові сексуальні зв'язки. З іншого боку, і Стенлі – не оперетковий негідник; Стеллу притягує до нього потужна життєва сила та «радість буття», магнетизму котрої не може опиратися і Бланш. Таким чином, п'єса Вільямса – це не чорно-біла алегорія, а, радше, втілений у барвистій сценічній

образності глибокий жаль автора з приводу розмежованості, несумісності у сучасному світі життя духа й тіла, що призводить до руйнування обох.

Саме двом першим п'єсам судилося залишитися недосяжною вершиною у творчості Вільямса.

Схожі мотиви лунають у наступному творі драматурга, «Літо і дим» («Summer and Smoke», 1948), але на відміну від «Трамвая "Бажання"», тут вони виражені набагато схематичніше. Приреченість дочки священика Альмі Вайнміллер (як неодноразово зазначається у тексті, її ім'я у перекладі означає «душа») і майбутнього медика, запеклого матеріаліста Джона Бьюкенена на «незустріч», попри взаємне тяжіння, очевидна. У п'єсі відчувається певна драматургічна заданість, яка послаблює враження від неї.

Наступне десятиліття стало у творчості Вільямса визначальним – саме у 1950-і рр. написані його найзначніші твори, які йшли як на бродвейських, так і на позабродвейських сценах. Всі вони позначені пошуком – хоча ракурс бачення реальності залишається таким самим, у кожній новій п'єсі улюблена проблематика драматурга переламується по-своєму, на передній план виходять її різні аспекти. П'єси цих років вельми нерівні як за своїми художніми достоїнствами, так і за ступенем комерційного успіху. (До безсумнівних лідерів тут слід віднести «Кішку на розпеченому залізному даху» («Cat on a Hot Tin Roof», 1955) та «Ніч ігуани» («The Night of the Iguana», 1961)). «Витатуйована роза» («The Rose Tattoo», 1951) – романтична комедія, гімн чуттєвому кохання як синоніму життя. Вміщена у середовище італійських іммігрантів і забарвлена в еротико-католицькі та водночас язичницькі тони, п'єса була сприйнята деякими критиками як самопародія – надто педалюється в ній мотив сексуальної самореалізації як панацеї від черствості світу, не кажучи вже про повсюдність «трояндової» символіки (в іменах персонажів, у татуюваннях, в атрибутиці). Сам драматург мав на увазі нагадати про «діонісійський елемент у людському житті, з його таємницею, красою та и величчю...»

Зовсім в інакшій тональності написано «Кеміно Ріел» («Camino Real», 1953), п'єсу, що спричинила, мабуть, найсерйозніші розходження у критичних оцінках.

Постійне тяжіння письменника до ранніх форм вуличного театру знаходить у ній найповніше втілення – перед нами своєрідна алегорія сучасного людського життя. В умовно-латиноамериканському оточенні зведені до купи історичні особистості, літературні персонажі, постаті, вигадані автором, – жоден з них не в змозі полишити моторошно-тоталітарний світ Кеміно реаль («дійсний шлях»), бо за його межами – невідомість, *terra incognita*. Всіх «позитивних» персонажів об'єднує їхній невикорінний романтизм. Статичність вічного пекла, до якого вони вкинуті, порушується з появою американця Кілроя, котрому судилося пройти в ньому хресний шлях загибелі та відродження.

Несподівано для своїх прихильників у «Кішці на розпеченому залізному даху» (1955) визнаний дослідник глибин психології звернувся до традиційної теми класичного реалізму – боротьбі за спадок. Ще одним нововведенням стало перевертання стереотипів, що склалися у попередніх п'єсах, – носієм тріумфальної вітальності виступає на цей раз жінка, а в ролі слабкої істоти, яка потребує допомоги, представлений її чоловік (у подальших творах саме такий розподіл психологічних ролей стане для Вільямса типовим). Як завжди у драматурга, назва є символічною і до того ж неоднозначною. Гостроту соціальних викриттів Вільямса притлумлює натяк на «геппі енд», особливо відчутний у постановочному варіанті п'єси.

У драматургії кінця 1950-х рр. патологічні мотиви, від початку притаманні почерку Вільямса, ще посилюються: йдеться вже не лише про фізичні та психічні захворювання, але й про канібалізм («Раптово минулим літом» («*Suddenly Last Summer*»), 1958) або кастрацію («Солодкоголосий птах юності» («*Sweet Bird of Youth*»), 1959). Для п'єс цього періоду характерний також вихід у міфологічний вимір: автор прагне надати персонажам універсальності через їхню кореляцію з героями християнського або античних міфів, що нерідко обважнює драматичну конструкцію.

П'єса «Орфей сходить у пекло» («*Orpheus Descending*», 1957) оповідає мелодраматичну історію фатального вторгнення мандрівного музики Вела Зав'єра у застійне життя мешканців маленького південного містечка. Його з'ява по-різному діє на

жінок та чоловіків, змушуючи перших з особливою гостротою відчувати свою самотність, брак в їхніх життях ніжності та пристрасі, а других – згуртуватися для відсічі чужинцю. Саме Велу належить фраза, котра могла б стати епіграфом до всієї творчості драматурга, – «Ми всі приречені на довічне одиночне ув'язнення у власній шкірі». Очевидна аналогія між протагоністом і солодким співцем Орфеєм ускладнюється християнськими алюзіями. Накладаючись одна на одну, міфологічні системи почасти відволікають увагу глядача від людського аспекту драми, де в історії взаємин Вела та Леді Торренс програється варіація улюбленої мелодії Вільямса – пошуків тепла, здатного пом'якшити біль від зіткнення із безжальною жорстокістю життя.

Відмінність п'єси «Ніч ігуани» (1961) від близьких до неї за тематичним діапазоном попередніх творів полягає, серед іншого, у незвичному для Вільямса винесенні проблем, що хвилюють його, на відкрите обговорення. Зведений до мінімуму сюжет зводить на просторі дискусії дві «споріднені душі», яким за логікою розвитку характерів судилося залишитися антагоністами, – колишнього священика Лоренса Шеннона (ще одного з вільямсівської галереї слабких, але чарівливих чоловіків) і художницю Ганну Джелкс. Попри її схожість з іншими героїнями письменника, Ганна відрізняється від них упертістю, з якою вона пристосовується до аж ніяк не прихильної до неї реальності. Цю нову силу дарує їй творчість. Метафоричним двійником Шеннона, якого прагне «приручити» підстаркувата власниця туристського готелю Мексін Фолк, повноважна представниця «життя тіла», стає полонена і прив'язана під верандою ігуана. Але якщо ящірка повертається на волю – у розпалі метафізичного «бунту» Шеннон відпускає її, – то на власне звільнення його запалу вже не вистачає: «Під гору я ще можу спуститися,...але нагору... вже не влізу».

Хоча Вільямс продовжував писати ще два десятиліття, мало не до самої смерті, «Ніч ігуани» була останньою п'єсою, що принесла йому касовий успіх і визнання критиків. На початку 1960-х рр. драматург пережив тяжку особисту травму – смерть друга, з котрим він прожив багато років. Алкоголь і наркотики ще більше сприяли тяжкій депресії, що вже не

відпускала письменника до самого кінця. Менше з тим, його п'єси з'являлися на сценах з достатньою регулярністю – це потрібно було згідно з жорсткими «умовами гри», за якими живе американський театр, що постійно вимагає від кожного, навіть найвідомішого свого служителя, дедалі нових підтверджень його таланту. Письменник опинився у замкненому колі – негативні відгуки, що ними, як правило, супроводжувалася тепер поява кожного наступного твору, посилювали його розгубленість та песимізм, позбавляючи колишньої впевненості, а без неї з-під пера знову виходили лише бліді тіні минулих шедеврів.

У проблематиці й поетиці п'єс цього періоду («Милостиню тут більше не подають» (*The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore*), 1963, «Гнедигес Фройляйн» (*The Gnädiges Fräulein*), 1966, «Царство земне» (*Kingdom of Earth*), 1968, «У барі токійського готелю» (*In the bar of a Tokyo Hotel*), 1969, «Попередження малим човнам» (*Small Craft Warnings*), 1972, «Французький квартал» (*Vieux Carré*), 1977) не можна не впізнати колишнього Вільямса; є в них і сцени, і монологи, і персонажі, гідні його кращих творів. Але вони випадають із загального контексту, або не вимальованого з достатньою переконливістю, або надто перевантаженого громіздкою символікою. Ще гучніше лунають у них теми розпаду та вмирання, невідворотного руху часу. Неодноразові переробки – ще одне свідчення творчої кризи, – як правило, не досягали бажаних результатів.

1975 року вийшли «Мемуари» письменника, які знову привернули до нього увагу неприхованою відвертістю інтимних визнань.

Митець, який мав неперевершену уяву та поетичну силу, тонкий ліризм і пристрасне співчуття до людей, Вільямс, мабуть, найзначнішою мірою прислужився оновленню американського театру протягом перших повоєнних десятиліть, намітивши шляхи його подальшого розвитку.

Запитання і завдання

Визначте центральну проблематику драматургії Т.Вільямса.

Які риси «південної традиції» в літературі та культурі США відлунюють у творчості драматурга?

Схарактеризуйте поетику п'єси «Скляний звіринець» як «п'єси-спомину».

В чому полягає концепція «пластичного театру» Т. Вільямса і як вона реалізується в його творах для сцени?

Доведіть складність та неоднозначність центральних образів п'єси «Трамвай “Бажання”».

В якому напрямку еволюціонувала драматургія Вільямса в його пізніх п'єсах?

В чому полягає значення творчого доробку Т. Вільямса для розвитку американського театру?

Література

Вільямс Т. Скляний звіринець. Електронний ресурс.URL: http://www.teatr-mist.org.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=90&Itemid=160

Бернацкая В. Четыре десятилетия американской драмы. 1950-1980 гг. Москва, 1993.

Высоцкая Н.А. Теннесси Уильямс. *История зарубежной литературы XX века*. Москва, 2003.

Денисова Т.Н. Нотатки про драматургію США. *Денисова Т.Н. Історія американської літератури XX століття*. Київ, 2012.

Денисов В. Романтическая основа метода Теннесси Уильямса (своеобразие конфликта в драматургии писателя): Автореф. дис....канд. филол. наук. Москва, 1981.

Коренева М. Страсти по Теннесси Уильямсу. *Проблемы литературы США XX века (Сб.статей)*. Москва, 1970.

Смирнов Б. Орфеи не возвращаются из ада (Проблематика и поэтика драматургии Теннесси Уильямса). *Вопросы заруб. лит-ры и искусства. Сб.3*. Свердловск, 1974.

Цехановская Л. Художественные принципы драматургии Теннесси Уильямса: Автореф. дис....канд. филол. наук. Москва, 1971.

Артур Міллер
Висоцька Н. О. (Київ)



Американський драматург **Артур Міллер** (1915-2005), разом з Теннессі Вільямсом, значною мірою визначив обличчя театру США другої половини XX ст. Близько 25 його творів побачили світло рампи і йдуть на сценах багатьох театрів світу. Найкраще ж творіння Міллера – «Смерть комівояжера», удостоєне Пулітцеровської премії, – принесло драматургові всесвітнє визнання.

Від початку заявивши про себе як про «соціального драматурга», Міллер до кінця зберіг вірність цьому типу драми, під яким він мав на увазі не лобовий агітпроп або вульгарний соціологізм, а «драму цілісної людини», де він прагнув довести, «наскільки ми за суттю своєю однакові, тому що якщо ми втратимо розуміння цього, у нас взагалі нічого не залишиться». Людину, на думку письменника, неможливо розглядати у відриві від її суспільної природи. Відповідно, Міллер вважає соціальною всю велику драматургію, оскільки вона презентує особистість у цілісності її «людськості». У п'єсах Міллера суспільні конфлікти майже не виходять на поверхню, вони завжди пропущені крізь призму людських долі. Водночас, автор не залишає сумнівів щодо своєї переконаності у тому, що причини моральних і психологічних дилем його персонажів укорінені в системі соціальних відносин, з політичними та економічними включно. Міллер відкидає протиставлення ідейності естетичним достоїнствам; він, навпаки, певен: ніщо інше, як «ідея, закладена у п'єсі, слугує мірою її значущості, серйозності і краси <...> саме наявність серйозної ідеї визначає успіх п'єси у сучасників...»

Упродовж творчого шляху драматурга можна простежити, як з п'єси до п'єси мандрують різних варіаціях ключові для Міллера поняття. Найважливіше з них, мабуть, **«зв'язки»** – між людьми; між людиною та соціумом; між особистістю та історією. Кожний значущий новий твір, вважає він, пропонує «нову концепцію взаємин між одним і багатьма, між багатьма та історією...». Визначивши цю тему як центральну для ранньої

п'єси «Всі мої сини» («All My Sons», 1947), через п'ятдесят років Міллер виносить її у назву одного з останніх творів – «Зв'язки пана Пітерса» («Mister Peters' Connections», 1998), підкреслюючи тим самим її неминуще значення для власного світосприйняття.

З бачення суспільства як міріад переплечених між собою ниток виникає ще один ключовий концепт – **«відповідальність»** (за себе, за близьких і далеких, за всіх). До визначальних параметрів міллерівської драматургічної моделі слід віднести й **«час»**: його важливість, проголошена ще щодо ранніх творів, з роками зростає (що, вочевидь, є закономірним). Образи часу і пов'язаних з ним категорій фігурують не лише у структурі й символіці, а й у назвах творів (п'єси «Годинник Америки» («The American Clock», 1980) і «Обережно, пам'ять!» («Danger: Memory!», 1987), автобіографія «Злуки часу» («Timebends», 1987)).

В естетичному плані Міллер завжди залишався прихильником сценічного реалізму, що не виключало експерименту з прийомами умовного, зокрема, експресіоністського театру. З плином часу зростає лірична тональність його п'єс, яку раніше заступала драма ідей.

Артур Міллер народився 1915 року в Нью-Йорку, в заможній єврейській родині. Його батько займався виробництвом одягу, проте, економічна криза 1929 р. боляче вдарила по добробуту сім'ї, і коли майбутній драматург у 1932 р. закінчив школу, на продовження освіти коштів не було. Потім він раз по раз звертатиметься у своїх творах до періоду «Великої депресії», який вважав одним зі зламних в історії країни. Біля двох років Міллер працював, далі поступив до Мічиганського університету, де вивчав журналістику. Вже перші спроби у царині драми принесли йому успіх, – він отримав низку нагород за кращий дебют. Бурхлива суспільна атмосфера «червоних тридцятих», без сумніву, вплинула на літератора-початківця, зумовивши гостру зацікавленість соціальними аспектами життя, що збереглася в нього назавжди. У 1938 р. Міллер співпрацює з лівими театральними об'єднаннями – Федеральним театром, «Груп тіетр». У роки Другої світової війни працює на верфі у Брукліні і випускає книгу репортажів «Ситуація нормальна» («Situation Normal», 1944). Створений у

ці роки роман «Фокус» («Focus», 1945) піднімає проблему антисемітизму в США. Нарешті, 1947 року в Нью-Йорку публікують і ставлять п'єсу «Всі мої сини», яка мала значний успіх і яку незабаром було екранізовано. З цього моменту можна вести відлік тривалої і плідної кар'єри Міллера у театрі.

Головний персонаж п'єси, Джо Келлер, власник заводу з виробництва деталей для авіаційних моторів, під час війни продав армії партію недоброякісних виробів, що призвело до загибелі пілотів. Проте це відбувалося десь далеко, і Джо – зразковий сім'янин і «порядна» людина, міг не думати про це. Лише жахливе відкриття – те, що загибель власного сина також на його совісті, – примушує Джо усвідомити як міцність зв'язків, що поєднують в одному суспільному організмі «своїх» і «чужих», так і ступінь відповідальності кожного перед усіма. Герой виносить собі смертний вирок і здійснює його. Ретроспективний характер п'єси, дія якої будувалася як дедалі глибше проникнення у минуле, і відкрите обговорення моральних проблем зближували її з драматургією Ібсена.

Після цього з'являється «Смерть комівояжера» («Death of a Salesman», 1949) – не лише найкраща п'єса драматурга, а й один з найзначніших творів американського театру. Все своє життя комівояжер Віллі Ломен свято вірив у міф про успіх, який обов'язково чекає на кожного, хто має особисту чарівність і вміє подобатися людям. «Перемагає особистість» – цьому, згідно з національною філософією, вчив він і своїх синів. Проте дійсність жорстоко спростувала ілюзії. У вічній гонитві за успіхом, що постійно вислизав, за примарою фінансової стабільності минули роки, і літнього Віллі, як старий непотріб, викинули з фірми. Не принесли втіхи й діти, особливо старший, Біф, у минулому спортивна гордість школи, а нині – ніхто, та ще й з нахилами клептомана. Розуміння і підтримка люблячої дружини Лінди вже не в змозі зупинити процес розпаду особистості Віллі; його останній вчинок у цьому світі – замасковане під нещасний випадок самогубство, котре має принести родині страховку, а з нею й можливість сплатити, нарешті, всю суму за куплений у кредит будинок. У гірко-іронічному епілозі до п'єси Біф каже про те, що його батько мав «неправильну» мрію, але його брат Геппі, що перебуває у полоні «американської мрії», гаряче заперечує: «Він мав

високу мрію. Це єдина мрія, яку варто плекати людині: стати першим»...

Ця «американська трагедія» повсякдення, де оптимально сплавлені зміст і форма, соціологія та психологія, розкриває глибинні архетипи національної свідомості. Створена у традиційному жанрі сімейної драми, «Смерть комівояжера» покладала провину за загибель протагоніста і на суспільство, що поманило героя привидом неодмінного успіху, і на нього самого, бо він захопився фальшивими ідеалами на шкоду справжнім цінностям. Вельми ефективним виявився композиційний прийом, запозичений драматургом з арсеналу експресіонізму, – для Віллі, який поступово втрачає орієнтацію у зовнішньому світі, стирається грань між теперішнім та минулим, фантазією та дійсністю. Тому у «теперішній» час п'єси постійно вторгаються епізоди, які відтворюють не менш реальні для Віллі спогади та уявні розмови з братом Беном – втіленням матеріального успіху. Водночас п'єса доводила право «маленької» людини на трагедію, яка не поступалась б класичній за масштабами. Міллерівська концепція трагічного була неоднозначно сприйнята критикою і спричинила жваву полеміку

Драматургія 1950-х рр. позначена подальшими пошуками у галузі створення трагічного героя. П'єса «Суворе випробування» («The Crucible», 1953), дія якої відбувається наприкінці XVII ст., спиралася на документальну основу, відтворюючи реальні епізоди сумно відомого «полювання на відьом» у пуританській Новій Англії. Разом з тим, в обстановці антикомуністичної параної в Америці початку 1950-х рр. вона прочитувалася як прозора паралель до сучасних подій, до чого, без сумніву, прагнув сам автор. При цьому в «Суворому випробуванні» була майстерно сконструйована універсальна модель виникнення і поширення у суспільстві масової істерії, хоча б проти кого вона була спрямована. Це зумовило неминущий інтерес до п'єси і через десятиліття після того, як суспільна ситуація, що її породила, пішла в минуле. Не можна не відзначити, що сам драматург поводив себе в тих складних умовах цілком гідно, рішуче відмовившись співпрацювати з горезвісною Комісією з розслідування анти-американської

діяльності і доносити на своїх друзів, за що його звинуватили у неповазі до Конгресу.

У п'єсі «Вид з мосту» («A View from the Bridge», 1955) тяжіння автора до форми античної трагедії ще очевидніше. Сюжет також відзначений рисами часу, але акцент більшою мірою перенесений на фатальні пристрасті, що заволоділи душею героя, портового вантажника Едді Карбоне, який з неясних йому самому темних мотивів, пов'язаних з потягом до юної небоги, виказує імміграційній владі родича своєї дружини, що нелегально приїхав до Америки з Італії на заробітки. Цим твором завершився перший період драматургічної діяльності Міллера і почалася мало не десятилітня перерва, після котрої в його театрі відбулися значні зміни.

Якщо у ранніх п'єсах було застосовано жанр сімейної драми, що відкривала письменнику вихід до ширших соціальних та моральних конфліктів, то тепер у центрі його уваги опиняється індивідуальне переживання. П'єси, в яких відчутний вплив філософії та художньої практики екзистенціалізму, звільняються від побутового антуражу, дедалі більшою мірою набувають рис інтелектуальних та етичних задач, які виносяться на розгляд аудиторії. Ці задачі намагаються розв'язати головні персонажі драматургії 1960-х рр., – багато в чому автобіографічної п'єси «Після гріхопадіння» («After the Fall», 1964), моральної параболі «Випадок у Віші» («Incident at Vichy», 1964), камерної «Ціни» («The Price», 1968).

Хоча твори Міллера 1950-1960-х рр. віталися і ставилися у Радянському Союзі як зразки «прогресивного західного мистецтва», на кінець десятиліття його ім'я більше не згадують в офіційних джерелах, а якщо воно там і з'являється, то з наліпкою «антирадянщика». Річ у тім, що безпосереднє знайомство з реаліями розвиненого соціалізму спричинило в Міллера, як і в багатьох інших ліберально налаштованих західних інтелігентів, активне неприйняття. Як голова міжнародного ПЕН-клубу драматург відвідав низку країн Східної Європи, з СРСР включно. Його далеко не компліментарні враження вилилися у кілька п'єс та створену

разом з дружиною, професійним фотографом Інге Морат, книгу «У Росії» («In Russia», 1969).

В цілому ж, 1970-і рр. не були для Міллера-драматурга продуктивними; зате наступне десятиліття відзначилося цікавими роботами, що засвідчували як незмінність підходу автора до кардинальних проблем буття, так і неперервність творчого пошуку.

На рубежі десятиліть на сценах з'являється багатопланова фреска «Годинник Америки» («The American Clock», 1980), що повертає до особливо важливого для драматурга хронологічного відрізка – 1930-х рр. Роки його особистого і творчого становлення були водночас одним з найдраматичніших періодів в історії країни, на який припала «Велика депресія». Перед нами ліро-епічне багатофігурне полотно, де доля родини Баумів (в якій легко впізнати автобіографічні деталі) розгортається не на авансцені, а як складова ширшого загального задуму. У фокусі уваги письменника – складні конфігурації, що виникають під час накладання епічного часу історії на суб'єктивно-психологічний час окремих персонажів, теперішнього й минулого. Десятки спаплюжених депресією доль встигають промайнути перед глядачем у калейдоскопічній фрагментарній композиції, складаючись в образ Америки, що зійшла зі звичних рейок та невідворотно рухається до хаосу й колапсу. В то й самий час, жорсткі, нерідко трагічні епізоди відділені один від одного – і скріплені між собою – сентиментально-солодкими мелодіями 1930-х рр., що надає твору особливого ностальгійного звучання.

Упродовж 1980-х рр. Міллер створює два театральні диптихи – «Подвійне дзеркало» («Double Mirror», 1982) та «Обережно: пам'ять!» («Danger: Memory!», 1987). Принцип об'єднання двох одноактівок в обох дилогіях той самий: перша – зовнішньо статичне, елегійне «двоголосся», де функції дії перебирає на себе діалог; у другій з'являються натяки на детективну інтригу, що активізує увагу читача/глядача. У цих п'єсах автор у властивій йому полемічній манері відгукується на «мультикультурний поворот» в американському суспільстві. Того ж-таки 1987 року виходить велика автобіографія Міллера «Злуки часу».

1990-і роки ознаменувалися для драматурга творчим злетом – за кількістю створеного їх можна порівняти з початком його драматургічної кар'єри. Одна за одною пишуться п'єси «Спуск з гори Морган» («The Ride Down Mount Morgan», 1991), «Останній янкі» («The Last Yankee», 1993), «Розбите скло» («Broken Glass», 1993), «Зв'язки пана Пітерса» (1998).

Якщо «Смерть комівояжера» – це типова американська трагедія, то жанр «Останнього янкі» можна було б визначити як «історію типової американської хвороби». У центрі – знов-таки «депресія», але вже не економічна, а нервова, така розповсюджена у США. Дія відбувається у психіатричній лікарні, куди відвідати своїх дружин приходять двоє чоловіків. У кожній з двох сцен одноактівки свій фокус: у першій, «чоловічій» – це відчутна соціальна конфронтація між процвітаючим бізнесменом Фриком та теслею Гамільтоном. У другій, «жіночій» – глибинні причини, через які потрапили сюди ці дві різні жінки. У фіналі обидві лінії зливаються, демонструючи, що перед нами різні аспекти тієї самої проблеми. Внутрішній стрижень п'єси утворює наскрізна міллерівська тема неспроможності «американської мрії», яка не виконує своїх обіцянок ані перед справжніми «янкі», ані перед іммігрантами, ані перед багатими, ані перед бідними, ані перед чоловіками, ані перед жінками. Тесля Лерой Гамільтон – нездійснений варіант долі Віллі Ломена, у якого «були золоті руки». Лерою начебто поталанило уникнути біди сучасного суспільства, що здавна турбувала драматурга, – відчуження людини від результатів її праці, яке призводило до перетворення особистості на «функцію виробництва або розподілу». Він працює не на потоці і не в порожнечі, його руки безпосередньо долучені до творення унікальних витворів мистецтва, таких як церковний вівтар. Проте віра в можливість успішної самореалізації кустаря-одинака в постіндустріальній Америці є так само ілюзорною, як самоомана Віллі. Для свого оточення (і певною мірою для себе) Лерой є наївним невдахою. Щоб підкреслити сумну іронію свого соціального діагнозу, Міллер робить героя «стовідсотковим янкі», нащадком одного з батьків американської демократії Олександра Гамільтона. Обурено-риторичні запитання Лероя – «Чи є в нас рівність чи

немає? В якій країні ми живемо? Чи я маю соромитися того, що я тесля?» – звернені до самої серцевини національної самосвідомості. Наче продовжуючи полеміку, що спалахнула в епілозі «Смерті комівояжера», Гамільтон відмовляється боротися за те, щоб «бути першим»; він просто хоче бути собою, єдиною у своєму роді неповторною індивідуальністю.

У наступній п'есі – «Розбите скло» (а може, «дзеркало»?) – Міллер здійснює черговий «рейд пам'яті» у добу 1930-х. Але тепер Велика депресія лише побічно зачіпляє головних персонажів – успішного лікаря Гаймена та співробітника великої фірми Гелбурна. Увагу зосереджено на інших аспектах того десятиліття, коли, за словами Міллера, тривожне цокання годинника було чутно не лише в ураженій кризою Америці, а й по всьому світу. В Європі підняв голову фашизм, і її годинник відбивав останні хвилини перед початком смертоносного хаосу війни та Голокосту – останнього доказу необґрунтованості прекраснодушних гуманістичних ілюзій. Драматичний конфлікт пов'язує в єдиний вузол і константу міллерівського світу – гостре відчуття взаємної відповідальності кожного за всіх, і проблему болісного прийняття власної ідентичності, і єврейську тему, і фрейдистський мотив глибинних надр психіки, куди зі свідомості витискується все небажане, щоб раптово завдати людині нищівного удару. Невмотивований фізичний параліч Сильвії, дружини Гелбурна – це метафора паралічу суспільного, що уможливив у 1930-і рр. фашизм і що спричиняє гостре занепокоєння Міллера в наш час. Але Міллер не був би собою, якби не переніс проблему з політичного в особистісно-психологічний вимір. Події у далекій Німеччині невидимими нитками пов'язані з тим, що відбувається у душі Гелбурна: зовнішньо респектабельний бізнесмен розколотий зсередини суперечливістю свого ставлення до власного національного коріння. Гордість за успіхи, досягнуті всупереч расовим упередженням, химерно співіснують у його душі з відразою до свого «єврейського обличчя» у люстрі, з ненавистю до себе – саме вона жахає його дружину. Здатність прийняти Іншого починається зі здатності «пробачити себк», прийняти Іншого у собі. Зцілення Сильвії відбувається після катартичного «моменту істини», що вартує її чоловікові життя.

«Зв'язки пана Пітерса» – це й своєрідний підсумок людського життя (не тільки й не обов'язково протагоніста чи автора, але й Людини взагалі), і реквієм за століттям, що йде у минуле. Більш високий ступінь універсальності персонажів і проблематики навіть спонукав критиків інтерпретувати цей твір як близький до абсурдизму. Дійсно, постать старого, який у напівзруйнованій будівлі нічного клубу силою уяви оживлює в пам'яті тих, з ким він був «пов'язаний», хто утворював контекст його життя, а зараз залишив його наодинці зі смертю, викликає асоціації з драматургією Беккета. Проте на відміну від фізично та психологічно занепалих персонажів останнього, герой Міллера продовжує шукати остаточну відповідь.

Отже, протягом півстоліття драматург Артур Міллер прагнув говорити безкомпромісну правду про людину, про суспільство, про свою країну. В його драмах, насичених боротьбою ідей, де так точно схоплено перемінну атмосферу часу, він виступає як моральний історик. Але, можливо, головне його досягнення – не так вміння зворушувати, вчити та розважати, як здатність створювати образи, які, з одного боку, цілком достовірні у своїй індивідуальності, а з другого, є віддзеркаленнями тривоги, непевності, падіння та тріумфів кожного з глядачів. На питання, що дало йому найбільшу втіху в житті як письменнику, Міллер наприкінці XX століття дав таку відповідь: «...Я вважаю, що мистецтво надає цінність людським істотам, і якщо мені це вдавалося, це буде найприємніша думка, з якою не страшно й померти...Ще одне – це подив від того, що я ще тут, що так багато в мене вийшло, що люди такі відкриті для моїх творів, і що ми наче бралися з ними за руки у багатьох місцях і багатьма мовами. Це наводить мене на думку, що існує одне людство... І мені здається, що це – диво».

Запитання і завдання

Що таке «соціальна драматургія» у розумінні А. Міллера?

Продемонструйте на прикладах п'єс онтологічні та моральні константи художнього світу драматурга.

Прокоментуйте стратегії розвінчання А. Міллером «американської мрії» у драмі «Смерть комівоєжера».

Чи погоджуєтесь Ви з теорією Міллера щодо придатності пересічної сучасної людини на роль трагічного героя? Обґрунтуйте свою думку.

Схарактеризуйте поетику драматургії А. Міллера як сполучення реалістичного методу з елементами умовного театру.

Простежте зміни у драматургічній моделі Міллера протягом його творчого шляху.

Подивіться виставу за якоюсь з п'єс А. Міллера. Якою мірою вистава відповідає Вашим очікуванням щодо смислового навантаження та естетичних параметрів п'єси?

Література

Миллер А. Пьесы. Москва, 1960.

Миллер А. Это случилось в Виши. *Иностр. лит-ра*. 1965. № 7.

Миллер А. Цена. *Иностр. лит-ра*. 1968. № 6.

Миллер А. Часы Америки. *Иностр. лит-ра*. 1988. № 11.

Бернацкая В. Четыре десятилетия американской драмы. 1950-1980 гг. Москва, 1993.

Высоцкая Н.А. Артур Миллер. *История зарубежной литературы XX века*. Москва, 2003.

Висоцька Н.О. «Істина в тому, що ми всі з'єднані між собою» (Драматургія А.Міллера 1980-1990-х рр.). *Всесвіт*. 2000. № 9-10.

Висоцька Н.О. «Я» та «Інший» в художньому світі драматургії А.Міллера 1980-1990-х рр. *Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО КДЛУ (Лінгвапакс VIII)*. 2000. випуск 3 В.

Денисова Т.Н. Нотатки про драматургію США. *Денисова Т.Н. Історія американської літератури XX століття*. Київ, 2012.

Тоні Моррісон
Висоцька Н. О. (Київ)



Видатна американська письменниця **Тоні Моррісон** (Toni Morrison) (1931 –), лауреат Нобелівської премії з літератури (1993), Пулітцерівської премії (1988) та низки інших престижних відзнак, зокрема, нагороди «за досягнення у царині американської прози» (2016), почесний доктор провідних університетів Європи та США, зробила вагомий внесок до красного письменства США

завдяки проникливому, масштабному, поетичному та виразному змалюванню життя афро-американської спільноти, яке під її пером набувало універсального звучання.

Тоні Моррісон (справжнє ім'я Хлоя Арделія Воффорд) народилася 1931 року у м. Лорейн (штат Огайо) у родині чорних американців (батько – робітник, мати – домогосподарка). Майбутня письменниця, яка рано виявила інтерес до гуманітарних дисциплін та мистецтва, отримала освіту в Говардському та Корнельському університетах (її дисертацію було присвячено творчості В.Фолкнера та В.Вулф), після чого викладала мову та літературу в Південному Техаському та Говардському університетах. Її подальша професійна кар'єра пов'язана з редакторською роботою у видавництві «Рендом хаус», яку вона поєднувала з викладанням у низці вишів. З 1989 р. до виходу на пенсію у 2006 р. викладала у Принстонському університеті, де наразі залишається почесним професором. Моррісон веде активну діяльність як критик і публіцист, виступає з публічними лекціями.

На сьогодні Моррісон є автором одинадцяти романів, новели «Речитатив» (*Recitatif*, 1983), лібрето вистави «Дездемона» (*Desdemona*, 2011), низки літературно-критичних, дитячих та публіцистичних творів. Її літературний дебют відбувся у 1970 р. Вже перший роман, «Найблакитніші очі» (*The Bluest Eye*), привернув увагу критиків та видавців, яку закріпив вихід у світ «Сули» (*Sula*, 1973). Загальнонаціональне визнання прийшло з публікацією третього роману, «Пісня Соломона» (*Song of Solomon*, 1977), а потім і «Смоляного

опудалка» (*Tar Baby*, 1981). Найвідомішим твором (і, мабуть, найзначнішим мистецьким досягненням) Моррісон залишається роман «Любима» (*Beloved*, 1987), відзначений багатьма нагородами. Твір ґрунтується на реальній історії переслідуваної рабині-втікачки, яка зважила на краще вбити свою дочку-немовля, ніж віддати її білим рабовласникам. У романі вбита дитина повертається до матері у вигляді примарної юнки, що вийшла з моря як втілення пам'яті, щоб слугувати постійним нагадуванням про історичні травми чорної Америки. «Любиму» інколи розглядають як перший твір у своєрідній трилогії, до якої входять також романи «Джаз» (*Jazz*, 1992) і «Рай» (*Paradise*, 1997), і яка прочитується як гіркий, але високохудожній екскурс до афро-американської історії. З іншого боку, «Рай» можна вважати, разом з романами «Любов» (*Love*, 2003) та «Милість» (*A Mercy*, 2008), частиною ще однієї трилогії, в якій звернення до засадних категорій християнської релігії засвідчує прагнення авторки «випробувати на міцність» один з основних ідеологічних підмурівків західної цивілізації в ситуації її зустрічі з расовим, культурним, гендерним Іншим. 1992 року виходить також перша літературознавча розвідка Моррісон «Граючи у темряві: білизна та літературна уява», де досліджується присутність афро-американців у класичній та сучасній словесності США. Незважаючи на солідний вік письменниці, її твори продовжують з'являтися друком: у 2012 р. побачив світло роман «Вдома» (*Home*), що розповідає про долю чорношкірого учасника війни у Кореї, а у 2015 – «Боже, допоможи дитині» (*God Help the Child*), де йдеться про руйнівний вплив на формування особистості афро-американки забобонів, вкорінених глибоко у чорній громаді.

Протягом свого тривалого творчого шляху Моррісон зберігає вірність низці тем, проблем та мотивів, серед яких інтерес до афро-американської історії, оригінальний та свіжий погляд на життя чорної спільноти, викриття руйнівної дії домінантної білої культури на становлення чорношкірих американців, гендерні питання і жіноча співдружність, *middle passage* (тобто трагічна епопея перетину Атлантики уярмленими африканцями на кораблях рабів), чутливість до специфіки культурних проявів її співвітчизників, передусім,

щодо майстерного володіння усним словом. Моррісон відмовляється від лобового засудження расизму чи дискримінації, демонструючи їхню згубність через заплутані й нерідко драматичні долі своїх персонажів та їхні понівечені душі. У всіх текстах письменниці присутні також безпомилково впізнаванні риси її художнього світу, такі як внутрішня складність і неоднозначність попри позірну простоту стилю, міфопоетичний модус оповіді, звернення до африканських та афро-американських фольклорних надбань в органічній єдності з застосуванням європейських філософсько-художніх моделей. Водночас, кожний новий твір, зазвичай, є не автопереписуванням, а черговою варіацією на теми, котрі постійно хвилюють письменницю, їхнім розвитком з певними модифікаціями, що відповідає загальним тенденціям афро-американської словесності (запозичений з музики чорних принцип *Rep & Rev* – «повторення зі змінами»).

Придивимось ближче до способу функціонування цих констант у деяких творах письменниці. Багато з них фігурують вже у першому романі Моррісон, «Найблакитніші очі» (1970). У певному сенсі його над-завданням є оголення механізму дії соціальних знаків, які стигматизують чорноту з естетичних позицій. У серцевині твору лежить історія негритянської дівчинки Пеколи Брідлав, приреченої на божевілля та смерть американським соціумом 1940-х рр., з його категоричною монокультурністю, в термінах якої на п'єдестал підноситься єдиний можливий ідеал краси, – блакитноока білявка. У романі представлено низку символів, стратегії застосування котрих спрямовані на руйнування стереотипів щодо раси та гендеру. Одним з них є лялька. У наративі оповідачки Клодії, де реконструюється минуле, виникає спогад про те, як їй постійно дарували на Різдво ляльок (зазвичай білих), яких вона з такою ж послідовністю розчленовувала. Отже, перший стереотип – це апріорна краса білого, яку підриває багаторазове, повторюване, майже ритуальне розривання Клодією білих ляльок на шматки. У цьому акті неначе матеріалізується метафора деконструювання білизни з метою зрозуміти, що робить її такою привабливою. Скрупульозно перераховуючи мало привабливі пластмасові деталі, з яких зроблено ляльку, текст демонструє відсутність будь-якого сакрального ядра, яке

виправдовувало б поклоніння білизні. Водночас, відразу Клодії до ганчіркової (чорної) ляльки може бути інтерпретована як відмова ототожнювати себе зі стереотипним образом чорного з нижчого класу. Як зазначає Енн дю Сілл, «справжня сила/влада білизни – дійсне свідчення інтерналізованого расизму – полягає у тому, з якою готовністю багато афро-американців прийняли ідею, що автентична чорнота, насамперед і насамкінець, пов'язана з неправильною мовою, з бідністю, з неписьменністю». Відчуваючи відразу до себе з боку найближчих людей, юна Пекола інтеріоризує це почуття та починає ненавидіти себе і марити про казкове перетворення на білу дівчинку з блакитними очима; її розпач довершує акт насильства з боку дезорієнтованого у ворожому соціумі батька, для якого це є акт любові. Несправедливість і водночас неминучість загибелі Пеколи акцентовано реакцією природи (у рік її смерті земля не родить), у чому виявляється міфопоетичне підґрунтя моррісонівського письма.

«Пісня Соломона» (1977) – своєрідний роман виховання, де йдеться про пошуки себе, свого місця в чорній спільноті середини XX ст. хлопцем на ім'я Молочник і з дивним прізвиськом Мейкон-помер (адже його предки були рабами, яким білі могли давати на свій розсуд які завгодно імена чи прізвиська). За душу молодого героя борються персонажі, які втілюють різні імпульси всередині негритянської громади. Якщо батько Молочника, «негр з білим серцем», цілковито прийняв загальнонаціональну філософію матеріального успіху, то тітка Пілат постає справжнім оплотом общини, носієм міфологізованої історії, культурного коду, моральних цінностей чорного народу Америки. Своєю чергою, друг головного героя, Гітара, є втіленням бунтівних, протестних настроїв негритянської молоді 1960-х рр., яка бачила шлях боротьби проти принижень і дискримінації у тероризмі. Насильство, вочевидь, є неприйнятним для авторки засобом розв'язання расової проблеми у США, що підкреслюється логікою розвитку сюжету – адже під час організованого Гітарою вибуху гинуть Молочник і Пілат, майбутнє негритянського народу та його душа. Лейтмотивом роману постає політ, що супроводжує героя протягом всього його короткого життя – від народження до смерті. Його міфологічним еквівалентом є легенда про

африканця Соломона, який вмів літати, і з яким Молочник ототожнює себе в останні миті на землі, прилучаючись у такий спосіб до шеруги своїх предків.

Як і багато інших творів Моррісон, роман «Любима» досліджує взаємини між історією, пам'яттю та оповіддю. У ньому авторка вперше звертається до далекого історичного минулого, а саме, до найтрагічнішої сторінки в історії Америки – рабства. Попри значний проміжок часу, що відділяє сучасні США від тієї доби (рабство було скасоване у 1865 р. у ході Громадянської війни між Півднем та Північчю), вона продовжує кидати тінь і на сучасні міжрасові стосунки у країні: для чорної громади це пам'ять про гноблення та страждання, для білої – тягар колишньої провини. Тому і чорні, і білі письменники США раз по раз повертаються до тих часів у своїх творах. Роман Моррісон є одним з найсильніших з них. Відтворивши історію Сеті, жінки, яка з великої любові була змушена вбити власну дитину, щоб врятувати її від рабської долі, авторка зіштовхує героїню з привидами минулого – химерною дівчиною, Любимою, яка раптово з'являється у житті Сеті та її дочки Денвер. Чи є вона примарою загиблої дівчинки? Окрім очевидного прокляття рабству як людиноненависницькій інституції, книга містить і вкрай важливі міркування щодо залежності людини, спільноти, нації від свого минулого. Адже поступово Любима заповнює собою простір життя Сеті, перешкоджає її рухові у часі, неначе висотує з неї всі життєві соки. Сеті рятує кохання, але що ж робити з минулим? Відповідь Моррісон, як завжди у неї, опирається прямолінійній однозначності: без збереження пам'яті втрачає себе окрема людина, група, народ, але не можна дозволити минулому гальмувати свій поступ далі. Ця діалектика виражена у романі через поліфонію голосів, які, кожний у своїй тональності, переказують фрагменти цієї трагічної історії, покладаючи на читача завдання скласти їх в єдине ціле.

Як будь-який твір Моррісон, роман «Рай» (1997) вимагає від читача доручення та активної участі у заповненні текстуальних прогалин, необхідному для конструювання смислу (смислів) оповіді. Через постійні зміни оповідних перспектив та інтонацій виявляється авторська установка на дестабілізацію читача. У романі з новою художньою енергією

аналізуються трагічні суперечності буття: між чоловіками та жінками, між представниками різних поколінь та соціальних верств. Роман вирізняє багата образність і напружена інтертекстуальність, що інкорпорує до своєї орбіти чимало культурних текстів минулого, серед яких, зокрема, створені вчителями Моррісон В. Фолкнером і З.Н. Герстон. Однак значною мірою емоційна сила книги породжується її біблійним підтекстом, що виявляє себе на різних рівнях – ідейному, образному, структурному, мовному.

Задекларована у назві міфологема Раю реалізується у романі через низку варіантів, які виявляються фальшивими або утопічними. В ньому широко використано національну американську парадигму «землі обітованої», поряд з традиційними християнськими уявленнями про рай як про «сад» та «місто». Це останнє втілюється в образі містечка Рубі з його повністю чорношкірим населенням, заснованого в рамках архетипічного наративу вигнання, блукання та заселення нової землі. Щодо уявлення про рай як про сад, воно пов'язане із зображенням жіночого (первісно католицького) Монастиря, який самим фактом свого існування кидає виклик (пуританській) «праведності» городян. В обох випадках первісна етимологія слова «paradise» («рай») як «замкненого з усіх боків простору», що має на увазі виключення будь-якого «Іншого», набуває серйозних соціальних та психологічних наслідків. Саме вона визначає наперед нездатність обох версій раю виконати свою функцію і сприяє їхньому руйнуванню. Останні рядки книги відсилають до роботи, для виконання якої «тут внизу в раю» і створені люди. Вочевидь, мається на увазі робота любові – з одного боку, основною темою творчості Моррісон, за її власними словами, є «любов або її відсутність», з другого, саме ця категорія визнається в давній традиції головним атрибутом Бога (і Раю).

Хоча дію роману «Милість» (2008) вміщено у кінець XVII ст., уявляється, що, незважаючи на значний ступінь історизму, за своєю жанровою природою він все ж таки ближчий до притчі, ніж до історичного роману. Твір можна прочитати як історію становлення та краху американської утопії (або, знову-таки, вигнання з раю). Моррісон демонструє первісну, але, на жаль, скороминущу ймовірність моделювання Америки як

«царства миру», де лев спокійно лежить поруч з ягнятком (одна з улюблених алегорій в ранній американській іконографії). В її варіанті йдеться про расову, класову, релігійну гармонію – на коротку історичну мить вона воцаряється у представленому через метафору Едему просторі Нового Світу, у межах новоанглійської ферми Джейкоба Ваарка, де її уособлює співдружність жінок, різних за кольором шкіри, вірою, суспільним становищем. Проте, як і будь-яка рівновага, ця гармонія дуже нетривка і не витримує найпершого ж випробування. Їй на зміну приходять расові упередження, релігійний фанатизм, класова нерівність, створюючи, як зазначається в анотації на обкладинці роману, «плідний ґрунт, де посіяні паростки ненависті укоріняться надовго». Магістральна наративна стратегія тексту спрямована на його поліфонізацію, оскільки він складається з частин, де оповідь або ведеться від першої особи (Флоренс), або фокалізується через всіх основних персонажів по черзі, що забезпечує можливість стереоскопічного бачення тих самих подій.

Серед основних текстуальних кодів можна виділити релігійно-міфологічний. Винесена у назву роману релігійна категорія «милості»/«милосердя» натякає на ключову роль цього концепту у конструюванні смислу твору. Дійсно, акт милості (милосердя) є, сказати б, «первісною сценою», що запускає у дію сюжетний рух і презентується протягом роману тричі, з перспектив трьох її учасників – Джейкоба Ваарка, що, попри свою відразу до всього, пов'язаного з рабовласництвом, погоджується взяти чорну дівчинку в рахунок боргу; самої Флоренс, для якої ця сцена є постійним джерелом травми як доказ відторгнення її власною матір'ю; і, нарешті, матері Флоренс, рабині, змушеної благодіти незнайому, але начебто порядну людину забрати її доньку, бо це єдина надія врятувати її від брудної хоті хазяїв. Зміст роману, власне, і складають наслідки цього акту. Як це часто буває у Моррісон, дія починається *in medias res*, і відновлення хронологічного ланцюгу подій відбувається у читацькій свідомості поступово, паралельно просуванню простором тексту. Невідповідність між постулатами християнства, де категорії милосердя належить одне з чільних місць, та американською реальністю стає у романі Моррісон джерелом трагічної іронії, у чому вона слідує

давній традиції афро-американської літератури. В результаті сам концепт «милості» втрачає однозначну позитивність, набуваючи під пером письменниці амбівалентних і навіть негативних конотацій.

У подібний спосіб у романі відбувається також деконструювання низки пропозицій, пов'язаних з побутуванням концепту «природа» у традиційному євроцентричному дискурсі Америки. З одного боку, як у багатьох інших авторів, продемонстровано провал спроб реалізації у Новому Світі едемічної утопії внаслідок – за Моррісон – її внутрішнього переродження у суто матеріальну «американську мрію», що, своєю чергою, призвело до краху хиткої міжетнічної, соціальної та гендерної гармонії у художньому мікросвіті роману. З іншої, дискредитується стійке ототожнення «цивілізації» з усім європейським, а «природної дикості» з усім позаєвропейським, характерне для класичної західної думки. В той-таки час, опозиція не знімається цілком, а набуває нового семантичного наповнення: поняття «цивілізації» поширюється на колишніх поза цивілізаційних Інших (індіанці, африканці), а «дикість» (wilderness) заокеанських обширів з їхніми мешканцями включно, втрачає свою сутнісну природу, виявляючись євроцентричним конструктом.

Своєрідним експериментом стала для письменниці робота над твором для сцени «Дездемона» (2011). Перед нами не традиційна п'єса, а сценарій для синкретичного театрального дійства, що поєднує слово, співи, танець. Вистава ґрунтується на трагедії В. Шекспіра «Отелло». Автори неначе заповнюють лакуни першоджерела, надаючи слово тим персонажам, які в силу історичних обставин надто довго мовчали. Тоні Моррісон належить текстуальна частина твору, тоді як музичний компонент є плодом натхнення малійської співачки, збирачки й аранжувальниці фольклору Рокії Траоре. Під акомпанемент хору чорношкірих жінок на сцені перегукуються голоси з потойбіччя. Адже в африканській традиції мертві активно втручаються у світ живих, співіснуючи з ними в єдиному часопросторовому континуумі. Отже, нарешті, герой і героїня отримують час, якого їм не вистачило в трагедії, щоб з'ясувати непорозуміння і розвіяти ілюзії. Так само Дездемона та служниця Барбара,

уродженка Африки, лише тепер, після смерті, можуть «почути» й «побачити» одна одну не крізь призму расових і класових упереджень, а прямо і безпосередньо — як дві особистості, дві жінки, котрим є що сказати одна одній. В діалогах, пронизаних, як контрапунктом, музичними лейтмотивами, народжується надія на подолання дихотомій раси, класу, гендеру, які у сучасному світі надто часто унеможливають комунікацію у режимі «людина — людина». Спільний проект Моррісон, Траоре та відомого режисера Пітера Селларса ставить актуальне питання про збереження відмінностей у такий спосіб, щоб вони збагачували особистість, а не були перешкодою на шляху до порозуміння як на рівні окремих індивідумів, так і в масштабі всієї планети.

Останній за часом публікації роман Моррісон «Боже, допоможи дитині» (2015) був сприйнятий критикою неоднозначно, і не без причин. У творі чимало немотивованого, відчутні мелодраматичні та патологічні нотки. Водночас його проблемний спектр досить багатий і містить як відомі з попереднього доробку письменниці тематичні барви, так і нові для неї акценти, зокрема, підвищена увага до тілесності у різних її проявах, а також наголос на повсюдності культури споживання як негативної прикмети американського суспільства наших днів. Адже це перша спроба Моррісон написати твір безпосередньо про сучасність. Можна стверджувати, що авторка частково повертається до проблематики свого першого роману, бо тут також ідеться про травматичний вплив на чорну дитину стереотипних уявлень про колір шкіри. Але в цьому випадку болючість невизнання «чорноти» посилюється тим, що його джерелом є для дівчинки власна мати, яка дотримується й дотепер не викорених у негритянській спільноті забобонів щодо бажаності для афро-американців світлішого кольору шкіри. Через це вона мало не ненавидить свою дуже темну дочку Лулу Енн, нівечачи її психіку і зменшуючи у такий спосіб її шанси на подальшу самореалізацію. Менше з тим, дівчинка, що змінила ім'я на Брайд, робить фантастичну кар'єру — спочатку стає напрочуд успішною моделлю, а потім менеджером косметичної фірми, де розробляє і веде власну лінію. Адже, як пояснює її шеф, «Чорне гарно продається. Це наймодніший товар у цивілізованому

світі». Письменниця виступає проти поширеної на Заході комерціалізації та комодифікації расових та етнічних відмінностей, перетворення їхніх носіїв із суб'єктів дії на об'єкти споживання. Водночас, лейтмотивом твору є заклик всіляко охороняти дитинство, висловлений як у назві, так і у фінальних рядках роману – «Хай Бог допоможе дитині», що прочитується як свого роду заповіт письменниці (під час роботи над романом помер її син, і вона присвятила твір його пам'яті). Текст роману рясніє попередженнями про небезпеки, які чатують на дитину з самого народження, – це й брак батьківської любові та піклування, й негативний вплив соціуму з його расовими, гендерними, класовими упередженнями та конс'юмеризмом, і загроза з боку збоченців, кількість яких на сторінках роману видається надмірною. Присутній у творі й елемент магічного реалізму – кинута коханим героїня поступово повертається (принаймні, тілесно) у стан дитинства, коли їй було завдано важкої психологічної травми. Проте, на відміну від більшості творів Моррісон, на читача очікує несподіваний геппі-енд, бодай і з певними застереженнями, – мабуть, письменниці дуже не хотілося остаточно руйнувати сподівання на можливість покращення моральної та духовної ситуації в країні.

Таким чином, упродовж свого тривалого й плідного шляху як американської письменниці Тоні Моррісон не лише сказала нове слово про чорну громаду США, не лише дослідила у багатьох варіантах психологію та менталітет афро-американця (й особливо афро-американки), а й, за словами видатного фахівця в галузі літери США Е. Елліотта, «перекроїла американську літературну історію XX ст. так відчутно, що потрібно кілька років, аби виявити її вплив на саму американську літературу, на естетичні засади, оцінки західної літератури загалом».

Запитання і завдання

Окресліть життєвий та творчий шлях Тоні Моррісон.

Які проблемні та тематичні вузли можна вважати постійними для письменниці?

Схарактеризуйте особливості творчої манери Моррісон як прозаїка.

Яким чином у романістиці Моррісон відтворено історичні етапи у розвитку США та афро-американської громади?

Прокоментуйте галерею жіночих образів, створених письменницею.

Визначте моделі використання міфологічних та магічних елементів у творчості Т.Моррісон.

Прочитайте та проаналізуйте новелу «Речитатив» (див. 2 у списку літератури). Який прийом використано авторкою для активізації уваги читача? В чому полягає, на Вашу думку, ідейне навантаження цього прийому?

Література

Моррісон Т. Пісня Соломона. Нобелівська промова. Київ, 2007.

Моррісон Т. Речитатив. Безіменна. Антологія американської жіночої малої прози. Львів, 2012.

Висоцька Н.О. Функціонування релігійно-міфологічного коду в романі Тоні Моррісон «Милість». *Біблія і культура*. Вип.13. Чернівці, 2010.

Висоцька Н.О. Де/Реконструкція опозиції «природа-цивілізація» в романі Тоні Моррісон «Милість». *Обрії наукового пошуку*. Київ, 2011.

Денисова Т.Н. Тоні Моррісон. Жіночі голоси в літературному дискурсі XX століття. Матеріали до спецкурсу. Тернопіль, 2007.

Денисова Т.Н. Афро-американський триптих. *Історія американської літератури XX ст.* Київ, 2012.

Елліот Е. Тоні Моррісон – американська письменниця нашого часу. *Вікно в світ*. 1999. № 2.

Matus J. Toni Morrison. Manchester Univ. Press, 1998.

Toni Morrison: Memory and Meaning. Ed. by A.L. Seward and J. Tally. Jackson: Univ. of Mississippi Press, 2014.

А. Азімов

Лєп'юхін Є. (Івано-Франківськ)



Айзек Азімов (*Isaac Asimov*, 1920–1992) – американський письменник-фантаст, професор біохімії, популяризатор науки, автобіограф, «мурашник вербальних слідів» (М. Фуко) якого, за одними даними, налічує понад 500, за іншими – близько 500 книжок різної тематики. Вважається одним із трьох найпопулярніших письменників, які писали у жанрі наукової фантастики, поряд з Робертом Гайнлайном (*Robert A. Heinlein*) й Артуром Кларком (*Arthur C. Clark*)⁵⁵. Такі оповідання як «Прихід ночі» (*Nightfall*, 1941), «Двохсотлітня людина» (*The Bicentennial Man*, 1976), а також романи «Навіть боги» (*The Gods Themselves*, 1972) й «Установа у небезпеці» (*Foundation's Edge*, 1982) отримали численні нагороди і визнані одними з кращих взірців наукової фантастики. Азімов відомий тим, що переозначив цей жанр, почасти тому що сам був науковцем. Йому приписують вдале поєднання стильових особливостей наукової фантастики із детективним фабульним первнем, що простежується в романі «Сталеві печери» (*The Caves of Steel*, 1954) і в його продовженні – «Оголене сонце» (*The Naked Sun*, 1957). Письменницьке бачення майбутнього дало уявлення про складний взаємозв'язок між технологією і людством, про перспективні наслідки і небезпеки наукового прогресу для людини. Він модернізував «жанр фантастики» – від рівня бульварного читива до рівня інтелектуального, оскільки у творах розглядалися питання зі сфери соціології, історії, математики, природничих наук. Також, він є автором різнотематичних та різножанрових текстів, що мали багато схвальних відгуків у колах професійних критиків, зокрема, про Біблію, фізику, хімію, астрономію, біологію, про лімерики, гумор, про Шекспіра, античну і сучасну історію.

Азімов народився в єврейській родині у с. Петровичі, тепер Білорусь, 2 січня 1920 р., через три роки сім'я емігрує до США, і

⁵⁵ Спочатку ця трійка складалася виключно із авторів журналу «Дивовижна фантастика» – із Айзека Азімова, Роберта Гайнлайна й Альфреда ван Вогта (*A. E. van Vogt*). Проте художня продуктивність останнього з часом зменшилася, і його місце посів англієць Артур Кларк.

вже у 1928 р. усі отримують американське громадянство. Самотужки навчився читати, не мавши ще й п'яти років од віку. Через декілька років батько допоміг йому опанувати ідиш. У сім років навчив читати сестру. Диплом про закінчення середньої школи (*high school degree*) отримав у 15 років. Після того, як відкрив для себе світ фантастики, поглинаючи журнальні стелажі у батьковій крамниці, почав і собі писати оповідання на фантастичну тематику. Перший такий твір з'явився у 18 років: оповідання «Покинуті на Весті» («Ті, що висадилися на Весті», *Marooned Off Vesta*) було опубліковане в одному з випусків журналу «Дивовижні історії» (*Amazing Stories*) у жовтні 1938 р. Через три роки (1941 р.) він продає своє наступне оповідання – «Прихід ночі» – журналу «Дивовижна фантастика» (*Astounding Science Fiction*). Його редактором на той час був Джон Кемпбелл (*John Wood Campbell, Jr.*), чие неординарне вміння віднаходити талановитих письменників великою мірою посприяло становленню «Золотого віку наукової фантастики» (*Golden Age of Science Fiction*) в американській літературі. Майже через 30 років після публікації цього твору Гільдія письменників-фантастів Америки проголосувала за нього як найкраще науково-фантастичне оповідання коли-небудь написане.

У 1939 р. отримав ступінь бакалавра природничих наук Колумбійського університету, там же ж отримав ступінь магістра хімії (1941 р.). Упродовж 1942–1945 рр. разом із Р. Гайнлайном працює на цивільній посаді молодшого дослідника-хіміка у Військово-морській авіаційній експериментальній станції (*Naval Air Experimental Station*), що знаходиться у Філадельфії. Проживаючи там, знайомиться й одружується зі своєю першою дружиною, виховуватимуть двох дітей. Також у цей період починає роботу над творами, які принесуть йому світову славу – циклом «Установа». Наприкінці Другої світової війни, після капітуляції Японії, був призваний до лав армії США, але вже у 1946 р. повертається до цивільного життя. У 1948 р. отримує ступінь доктора філософії у галузі хімії в своїй *alma mater*. Наступного року пристає на пропозицію Бостонської університетської школи медицини викладати біохімію студентам-першокурсникам. У 1955 р. – отримує посаду доцента (*associate professor*) біохімії, з 1979 р. –

професор. Викладацьку діяльність припиняє вже у 1958 р., хоча ще протягом життя зрідка читатиме лекції.

У 1950 р. Азімов уклав збірку з 9 раніше опублікованих оповідань про позитронних роботів, яка отримала назву «Я, робот» (*I, Robot*). Цьогоріч опублікував свій перший роман «Камінець у небі» («Камінчик у небі», *Pebble in the Sky*). Перебуваючи під неймовірним впливом від запуску радянськими розробниками першого штучного супутника Землі у 1957 р., він більшу частину свого часу починає приділяти популяризації науки. Упродовж чверть століття після запуску єдиними науково-фантастичними прозовими творами, крім оповідань, стали белетризація «Фантастичної подорожі» (*Fantastic Voyage*, 1966) і роман «Навіть боги» (1972).

Відхід Азімова від написання науково-фантастичних творів на користь науково-популярних і публіцистичних текстів, що пропагують науку, співпав із занепадом публікацій книжок і журналів науково-фантастичної тематики. Водночас в його особистому житті превалював розлад. Повернувшись до Нью-Йорка, у 1973 р. А. Азімов одружується вдруге. Публікація роману «Навіть боги» збіглася у часі із новим сплеском зацікавлення науково-фантастичною друкованою белетристикою. У цей період майстер пера отримує найвищі літературні нагороди в американській фантастиці: «Г'юго» (*the Hugo award*) – за роман «Навіть боги»; «Неб'юла» (*the Nebula award*) – за оповідання «Двохсотлітня людина» (у 1999 р. – екранізовано, у головній ролі знявся Робін Вільямс (*Robin Williams*)). Здоров'я Азімова різко погіршується після перенесеного інфаркту у 1977 р. і шунтування серця у 1983 р. Незважаючи на це, він продовжує багато писати і редагувати. У 1986 р. Американська спілка письменників-фантастів (*Science Fiction Writers of America*) присуджує йому титул Гросмейстера фантастики (*the Grand Master Award*). Помер письменник 6 квітня 1992 р. від відмови серця і нирок на тлі прогресування ВІЛ інфекції, яку він підхопив під час переливання крові. У 1997 р. його ім'я посмертно внесено до Зали слави наукової фантастики і фентезі (*Science Fiction and Fantasy Hall of Fame*).

Найбільш вдалі оповідання Азімова описують позитронних роботів, механічних істот, чий надзвичайні

здібності кидають виклик обмеженням штучного інтелекту. Взявши за основу архетипну історію про доктора Франкенштайна, якою послуговувалися й інші колеги по «цеху», Азімов відкидає головну фабульну деталь цієї історії – знищення монстром свого творця. Натомість він сформулює «Три закони робототехніки» (*Three Laws of Robotics*), які відображають морально-етичне скерування поведінкової моделі роботів: 1. *Робот не може нашкодити людині або через свою бездіяльність допустити, щоб людині було завдано шкоди.* 2. *Робот мусить підкорятися наказам людини, коли ці накази не суперечать Першому закону.* 3. *Робот повинен дбати про свою безпеку доти, поки це не суперечить Першому і Другому законам.* Письменник стверджував, що цю ідею йому подав видавець Дж. Кемпбелл, своєю чергою той казав, що він лише зумів розпізнати її у ранніх текстах фантаста.

Більшість оповідань і новел автора побудовані на ситуаціях, в яких акцентується ймовірність заперечення чи наявності лазівок у законах. У творах циклу «Я, робот» простежуються значення цих директив у суспільстві, в якому люди і технології мають користь від співіснування і взаєморозуміння. Зокрема, про це йдеться в оповіданні «Роббі» (*Robbie*, 1940), у «Зачарованому колі» (*Runaround*, 1942), у «Розв'язати протиріччя» (*The Evitable Conflict*, 1950). Лейтмотивом в усіх текстах виступає опис процесу роботизованого розвитку свідомості і людиноподібних емоцій; паралельно до цього ілюструється складність вирішення проблем, коли йдеться про зрозуміння несподіваної або неординарної поведінкової моделі, яку демонструють машини («Брехун», *Liar!*, 1941). Згодом письменник додав Закон нульового порядку (*Zeroth Law*), який собою замінив попередні три: за ним, потреби людства, яке тепер вважається одним живим організмом, є вищими за потреби окремо взятого індивіда, при цьому надалі залишається в пріоритеті цінність кожного життя. Роботи не можуть нашкодити суспільству або через свою бездіяльність допустити, щоб воно було скривджене. Цими творами Азімов переконував світ, що автоматизовані механізми – не чудовиська та потвори, вони створені насамперед для того, щоб на їх фоні люди залишалися

людьми з усіма своїми вадами і недоліками. Єдина відмінність полягає у тому, що коли людина захоче свідомо чи вимушено морально «схибити», роботи, послуговуючись кодексом, не дозволять їй недосконалостям знищити усю расу. Письменник порівнює робота з людиною і доходить висновку, що остання є недолугою, психічно неврівноваженою. Але врешті-решт він приймає її такою, якою вона є, відмовляється засуджувати, ганьбити її за те, ким вона не є, і починає вірити, що рід людський, завдяки власним технологічним можливостям, здатен створити винаходи, які компенсують його «несправності». Багато читачів і критиків наукової фантастики не поділяють цієї віри літератора.

Упродовж творчої кар'єри Азімов розглядав як діалектику життя живих і штучних організмів, так й освоєння інших планет, подорожі в альтернативні галактики. Оповідання «Прихід ночі» постало внаслідок творчого експерименту Дж. Кемпбелла⁵⁶: видавець запропонував письменнику уявити місце, в якому зірки можна побачити лише один раз на тисячоліття. Азімов вигадав планету Легаш (*Lagash*), яка обертається довкола шістьох сонць. Кожні 2049 років єдиний місяць створює затемнення небесних світил, тим самим занурюючи яскраву планету у цілковиту темряву. Проаналізувавши археологічні знахідки, учені доходять висновку, що саме в цей період людська цивілізація знищує себе. Протягом фабульної ескалації фікційних подій автору вдається проілюструвати низку речей, які є характерними для науково-фантастичного дискурсу: він аргументовано пояснює умови, за яких зірки стають видимими раз на 2049 років; він демонструє наслідки цієї події планетарного значення; він науково доводить раціональність технологій або їх відсутність у світі, який звик перебувати під променями «вічного» сонця; він описує релігійний культ, в якого є відомості про попередні затемнення; він показує науку, як єдину надію на поступ. Оповідання «Прихід ночі» – це свого роду психологічний трилер, адже вченим доводиться боротися із людським

⁵⁶ Редактора наштовхнула сентенція з 1 глави філософського есею Ральфа Вальдо Емерсона (*Ralph Waldo Emerson*) «Природа» (*Nature*, 1836): «Якби зірки з'являлися раз на тисячу років, як тоді люди вірили б і поклонялися б, і зберігали б протягом багатьох поколінь пам'ять про град Божий?» (*If the stars should appear one night in a thousand years, how would men believe and adore, and preserve for many generations the remembrance of the city of God?*).

невіглаством, релігійним фанатизмом, агорафобією і клаустрофобією, зрештою, із власною тривогою і страхом перед невідомим. Невігластво має свої катастрофічні результати, які проявляються, коли шок від усвідомлення безмежжя, обширу також спричинює появу «Укриття» (*Hideout*) – печери, забезпеченої достатньою кількістю факелів, щоб пережити затемнення. У ній знаходять захист вчені, їх сім'ї, а також записи і знання про наукові здобутки, в той час як інша частина планети божеволіє. Азімов не пропонує жодних гарантій, проте він чітко дає зрозуміти, що раціональність наукових міркувань – єдина надія на те, що цикл злетів і падінь цивілізації може бути порушено.

Упродовж 1942–1952 рр. у журналі «Дивовижна фантастика» з'являлися оповідання і новели, які заклали основу майбутньої трилогії «Установа» («Установа», *Foundation*, 1951; «Друга Установа», *Second Foundation*, 1952; «Установа й імперія», *Foundation and Empire*, 1953)⁵⁷. Концепція Галактичної імперії, в якій знаходиться близько двадцяти п'яти мільйонів світів, заселених людьми, і винайдення науки психоісторії – стали канонічною частиною жанру фантастики. Багато письменників-фантастів взяли за основу, описані в трилогії, нюанси і штрихи створення фантастичного всесвіту для власних творів. Водночас, сам Азімов вважав цю колекцію фактором його успіху як письменника. На думку літератора, вона забезпечила простіше визнання його наступних робіт як з боку редакторів, так і читачів. Зокрема, мала проза, яка увійшла до першої книги у 1951 р., містить концепт «психоісторії» – математичний стандарт для передбачення людської поведінки. Взявши за основу історію падіння Римської імперії англійського історика Едварда Гіббона (*Edward Gibbon's The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, 1776–1789), Азімов створює низку оповідань про історію цивілізації далекого майбутнього, яка готується до своєї неминучої загибелі. Щоб зберегти усі свої культурні надбання, вони складають бібліотеку. Історія в її витонченій формі була завжди вихідною точкою авторського письма Азімова, наука ж свідчила про раціональну організацію,

⁵⁷ Можна зустріти ще такі номінації як «Академія», «Установлення», «Становлення», «Заснування», «Фундація».

про логіку логосу. Скажімо, оповідання про роботів написані в детективному ключі: причини і загадки трансформацій поведінки роботів вимагають введення нової стратегії діяльності людей з метою розв'язання функціональних збоїв механізмів. А наука, науковість відображена в констатуванні позитронного мозку і послуговуванні астрофізичними принципами. Подібним чином ситуація і в циклі «Установа»: історія нової цивілізації нагадує історію давньої; психоісторія допомагає передбачити, вказати на шляхи розвитку і занепаду, а дві «установи» керують збереженням і відновленням історії.

У наступні десятиліття популярність трилогії не згасала, хоча у 60-х і 70-х рр. в американській фантастиці з'явилися нові імена, які підняли цей літературний жанр на якісно й концептуально інший рівень⁵⁸, на противагу чому попередні опуси Азімова, за винятком окремих оповідань, виглядали схематичними, односторонніми, анахронічними, подекуди поверховими. Через це у 1982 р. письменник розширює трилогію новим томом – «Установа у небезпеці», а також пов'язує оповідання із циклу з романами про роботів – «Роботи зорі» (*The Robots of Dawn*, 1983), «Роботи й імперія» (*Robots and Empire*, 1985), «Установа та Земля» (*Foundation and Earth*, 1986), «Прелюдія до Установи» (*Prelude to Foundation*, 1985).

Перші твори митця, написані спеціально для юнацької аудиторії, – серія фантастичних романів про походеньки Девіда «Лаккі» (Щасливчика) Старра (*David 'Lucky' Starr*), агента міжпланетного правоохоронного органу Наукової Ради (*Council of Science*)⁵⁹. У пригодах його супроводжує Джон Бігмен Джоунс (*John Bigman Jones*) – маленький на зріст чолов'яга, котрий зростав на сільськогосподарських полях Марсу. Разом вони протистоять космічним піратам, божевільним вченим, міжгалактичним шпигунам – людям із Сіріанської (*Sirian*) зоряної системи, які стали найлютішими ворогами Землі. Серія про Девіда Старра з'являлася у період «холодної війни», тому антагоністи – здебільшого лиходії-диктатори. «Девід Старр – космічний рейнджер» (*David Starr, Space Ranger*, 1952) і низка

⁵⁸ У цьому контексті заслуговують бути згаданими, зокрема, Філіп К. Дік (*Philip K. Dick*), Урсула Ле Гуїн (*Ursula Le Guin*), Джоанна Расс (*Joanna Russ*), Семюел Ділейні (*Samuel R. Delany*).

⁵⁹ Усього впродовж 1952–1958 рр. опубліковано шість романів серії під псевдонімом Пол Френч (*Paul French*). Наступні перевидання містять справжнє прізвище автора. Наукові судження, висловлені в них, на сьогодні вже застарілі.

наступних текстів за його участю – «космічні опери». Тут добро завжди бере гору над злом, знання, наука пересилює неучтвo. Твори позначені жвавим наративом, сюжет побудований довкола детективного розслідування.

Щодо стилістичних особливостей письма Азімова, варто відзначити, що він послуговувався простими реченнями із чіткою мовною формацією. Смислове навантаження здійснювалося іменниками, прикметниками і прислівниками; дієслова виконували роль сполучень-єдностей. Образне мовлення не властиве художньо-прозовому дискурсу автора, через це в його творах майже ніколи не зустрічаються порівняння, метафори, символи. Тип фокалізації – майже завжди недієгетичного наратора, котрий оповідає з точки зору одного з протагоністів. Зазвичай, він є центральним персонажем твору. Азімов дає змогу читачеві поглянути на фікційні події так само, як ми споглядаємо життя – через досвід, емоції і спостереження однієї людини. Головний конфлікт часто-густо пов'язаний із труднощами накопичення, збирання інформації, її інтерпретації і прийняття рішень про подальші дії з огляду на опрацьовані дані. У першу чергу митця цікавить не людина з її беззахисністю перед безликим космосом, самоідентифікацією та самосвідомістю, а її спроби порівнюючи сприйняти раціональність очевидного, описати події, «синхронізуватися» із Розумом і подолати наукою та технікою інакшість реальності. Тому така увага до наукових деталей із царини фізики, хімії, біології, астрономії.

Українською перекладено збірку оповідань «Я, робот»⁶⁰, роман «Кінець вічності» (*The End of Eternity*, 1955), детективний роман «Подих смерті» (*A Whiff of Death*, 1958), окремі оповідання із книжок «Марсіанський шлях» («Шлях марсіан», *The Martian Way and Other Stories*, 1955), «На Землі достатньо місця» (*Earth is Room Enough*, 1957), «Дев'ять завтра» (*Nine Tomorrows*, 1959), «Прихід ночі» (*Nightfall and Other Stories*, 1962), «Детективи Азімова» (*Asimov's Mysteries*, 1968), «Купити Юпітер» (*Buy Jupiter and Other Stories*, 1975) і трилогію «Фундація».

Запитання і завдання

⁶⁰ З невідомих причин як в окремому виданні 1987 р., так і в опублікованому вибраному у 1990 р. відсутнє останнє оповідання класичного циклу – «Розв'язати протиріччя».

У чому полягає сутність ідейного світогляду Айзека Азімова? Доведіть це прикладами з його біографії та літературної творчості.

Розкрийте особливості художньої побудови творів письменника.

Дайте оцінку морально-етичній концепції, засвідченій у «Трьох законах робототехніки». Проілюструйте свої міркування прикладами з оповідань збірки «Я, робот».

З'ясуйте роль і значення науки у стосунку до суспільства, цивілізації на прикладі прозових творів Азімова.

Які тенденції розвитку характеризують науково-фантастичний дискурс 1-ї пол. XX ст.?

Які твори Азімова можна вважати вдалим симбіозом детективу і науково-фантастичного дискурсу?

Поясніть термінологічне розмежування понять *science fiction*, *social science fiction* та *speculative fiction* (за матеріалом лекції Р. Гайнлайна *Science Fiction: Its Nature, Faults and Virtues* і статті А. Азімова *Social Science Fiction*, п. 8 у списку літератури).

Література

Брандіс Є. Айзек Азімов. Зарисовки до портрета. *Всесвіт*. 1976. № 5. С. 156–160.

Кутинський О. А. Фантастика і майбутнє. А. Азімов. *Я, робот: Наук.-фантаст. оповідання: Для серед. і ст. шк. віку* / Пер. з англ. Д. К. Грицюка; [Передм. О. А. Кутинський]; Мал. Р. П. Сахалтуєва. Київ : Веселка, 1987. 271 с.: іл. (Сер. «Пригоди. Фантаст.»). С. 3–10.

Allen, L. D., Hassler, D. M. (1999), «Isaac Asimov», in Bleiler, R. (Ed.), *Science Fiction Writers: Critical Studies of the Major Authors from the Early Nineteenth Century to the Present Day*, 2nd ed., Charles Scribner's Sons, New York, pp. 23–34.

Asimov, I. (1997), «Foundation», *Literature and Its Times: Profiles of 300 Notable Literary Works and the Historical Events that Influenced Them*. Joyce Moss and George Wilson. Vol. 5: *Civil Rights Movements to Future Times (1960–2000)*. Detroit: Gale, 1997, pp. 122–128.

Asimov, I. (2003), «Nightfall», in Galens, D. A. (Ed.), *Short Stories for Students*, Vol. 17, Gale, Detroit, pp. 213–232.

Freedman, C. (Ed.) (2005), *Conversations with Isaac Asimov (Literary Conversations Series)*, University Press of Mississippi, Jackson, 176 pgs.

Gunn, J. (1996), *Isaac Asimov: The Foundations of Science Fiction*. Rev. ed., Scarecrow Press, Inc., Boston, 276 pgs.

Knight, D. (2014), *Turning Points: Essays on the Art of Science Fiction*, Hachette UK, 320 pgs.

Touponce, W. F. (1991), *Isaac Asimov: Twayne's English Authors Series 578*, Twayne Publishers, Boston, 122 pgs.

Література корінних народів Північної Америки

Шостак О.Г. (Київ)

Отримання Н.С. Момадеем Пулітцерівської премії в 1969 році привернуло увагу широкого читацького кола до літературної та художньої творчості представників корінних народів Північної Америки. Дж. Брухач зауважує: «З огляду на важливість ефекту успіху цього роману, цілком виправдано вважати його початком сучасного періоду індіанського красного письменства. Проте справжній початок так званого індіанського ренесансу відбувся набагато раніше» [Bruchas 1996, с. 311].

У середині XX ст. серед авторів індіанського походження простежувана стійка тенденція до розширення жанрових меж творів. Цікавим прикладом слугує твір Елли Делорії «Водяна Лілія», що написаний наприкінці 1940 рр., але надрукований лише 1988 року. Авторка була на той час знаним лінгвістом, перекладачем й етнографом, проте, на її думку, академічна форма викладення звужувала можливості передання інформації. За активного сприяння таких колег, як Франц Боас і Рут Бенедикт, вона створила історичний твір, основною метою якого було якнайдоступніше донести інформацію про родинні й соціальні стосунки серед лакотів, її рідного народу. У своєму романі вона розповіла про організацію сімейного життя, одруження й традиції поховання. Найважливіше з її намагань полягало в руйнуванні стереотипів про «примітивне суспільство збирачів і мисливців», що панувало в тогочасній Америці. Д. Джастис назвав цей роман «найбагатшим твором

корінних американців про родинні стосунки» [Justice 2018, с. 42].

Історично склалося так, що, аналізуючи літературні твори, які передували літературі індіанського відродження, критики часто відмовляються визнавати їх рівними з тими, що написані неіндіанськими авторами. О. Ващенко зауважує, що вони є не дуже значущими в художньому плані, але мають безперечну цінність, оскільки відтворюють глибинний процес виживання індіанської культури й нову стадію розвитку їхньої словесності на шляху до професійної етнічної літератури корінних американців. Дослідник визнає, що творчість індіанських письменників початку XX ст. є вельми значущою, бо віхи аборигенної літератури не повторюють загального еволюційного ритму національної літератури Сполучених Штатів, виявляючи власні закономірності, демонструючи відособленість й іманентну логіку, відповідно до якої починає формуватися самостійна, притаманна лише цій літературі проблематика, вимальовуються імперативи власного дискурсу. Ці твори «допомагають з'ясовувати суспільну спрямованість історико-літературного розвитку США, слугуючи доказом того, що на початку XX ст. у суспільному житті й літературі з'явилися фактори, що вплинули на подальшу проблематику та художні пошуки індивідуальних авторів» [Ващенко 2006, с. 869].

До публікації «Будинку, створеного зі світанку» Н.С. Момадея у 1968 р., коли з'ясували, що літературні твори, написані індіанськими авторами, можуть бути схвально сприйняті не тільки читацьким загалом, але й літературним істеблішментом, творчість індіанських авторів поставала радше як предмет дослідження в курсі соціальної історії, а не як самостійні літературні витвори. Видимий успіх Н.С. Момадея змусив переглянути погляди на літературу корінних народів і заохотити видавництва до співпраці з цими авторами на більш серйозній основі, що стало вирішальним фактором у формуванні громади сучасних авторів корінного походження як у США, так і в Канаді. П.Г. Еллен визнала важливість цієї книги для подальшого розвитку індіанської літератури у своєму інтерв'ю Дж. Брухачу: «Якби не Момадей із тією книжкою, я б не писала нині, а просто вже померла б» [Bruchas, с. 11]. Пишучи про визнання твору Н.С. Момадея, Л. Оувенс

зауважував, що особлива «вишуканість» роману, на яку звернули увагу члени відбіркового Пулітцерівського комітету, полягала в «разючій відмінності від канонізованих текстів», увиразненій не літературними техніками й тропами, а, що більш важливо, – глибоким розумінням конфліктної епістемології» [Owens, с. 91].

Творчість Н.С. Момадея стала своєрідним політичним каталізатором суспільної думки стосовно корінних націй континенту. Однак не можна говорити про те, що він був єдиним із письменників того періоду, чия майстерність заслуговувала визнання. Так, 1958 року вийшла друком книга поезій «Відправлені мертві листи» Мориса Кенні (Maurice Kenny), нащадка мохавків і сенек. Сучасні критики зараховують його до покоління бітників, проте неохоче визнають поетом-бітником. Особливо популярними твори автора стали лише в 1980 рр. «Чорна сутана» була номінована на Пулітцерівську премію 1983 року, у 1984 р. ця збірка отримала нагороду національного радіо. Збірка поезій «Мамині вірші» нагороджена Американською книжковою асоціацією того ж року. Не відомо, чи отримав би М. Кенні ці нагороди без гучної слави «Будинку, створеного зі світанку». Як іронізує Дж. Брухач, протягом 1950 – 1960 рр. індіанські автори були голосами, що «нечутно волають у цивілізованій пустелі американської літератури» [Bruchas, с. 312].

Серед важливих постатей цього періоду варто назвати Вайна Делорію-молодшого, якого називали «найбільш знаменним голосом цього покоління» [Dunsmore, с. 411]. Його перший твір «Кастер помер за ваші гріхи» вийшов друком одночасно з Момадеевим «Будинком» у 1969 р. В. Делорія вперше аналізує розтиражований у мейнстримній спільноті міф про «невидимого індіанця», який буцімто мав би давно померти, залишившись в образі шляхетного дикуна збіглого сторіччя. Письменник доводить, що «Індіанські війни» продовжують тихо точитись й у XX ст., коли індіанські нації обстоюють свої права на незалежність і землю. Надалі одна за одною виходять його книги «Ми говоримо – ви слухаєте» (1970), «Із найкращою вірою» (1971), «Бог є червоним» (1973), «Індіанські справи» (1974), «За стежиною невиконаних угод» (1974), «Індіанці північно-західного тихоокеанського

узбережжя» (1977). У співавторстві з К. Літлом (Clifford Lytle) 1984 року написана робота «Нації із середини: минуле й майбутнє суверенітету американських індіанців», де схарактеризовано особливості політики Рузвельта, що вилилася в ухвалення закону про реорганізацію індіанської адміністрації (IRA) 1934 р. У завершальному розділі «Майбутнє індіанських націй» автори наголошують на необхідності переосмислення управління націями, відродження культурного спадку кожної нації, що слугує основою їхньої національної ідентичності, забезпечення економічної стабільності та взаємної поваги між націями й федеральним урядом. «Делорія демонструє нам величезну розколину між духовними «володарями» землі індіанцями й політичними власниками – білими. Ця розколина є основою нестабільності в політичному, моральному та психічному житті американців. Делорія вірить, що допоки примирення між цими двома не настане, наше суспільство залишатиметься нестабільним і дуже небезпечним» [Dunsmore, с. 414].

Дослідники того періоду, навіть ті, які мали корінне походження, продовжували заперечувати наявність такого явища, як індіанська література [Dorris 1979]. Однак сімдесяті роки породили цілу плеяду індіанських письменників США. Крім Н.С. Момадея, до неї входять Дж. Велч із романом «Зима в крові» (1974), Л.М. Сілко зі збіркою «Оповідачка» та романом «Церемонія» (1977), Дж. Візенор із романом «Темрява у ведмежому серці Сент Луї» (1978), П.Г. Еллен, яка починала як поетеса й есеїстка. Її першою збіркою був «Сліпий лев» (1974), трохи згодом написаний роман «Жінка, що володіла тінню» (1983). Крім того, вона стала редактором антології індіанських письменниць «Онуки Жінки-Павучихи» (1989). А. Вілі й Р. Лі звертають увагу на те, що всі провідні представники індіанського ренесансу розпочинали свою письменницьку діяльність як поети (Н.С. Момадей, Л.М. Сілко, Дж. Візенор, Дж. Велч, Л. Ердрич, Ш. Алексі), що загалом контрастує зі світовою літературною традицією [Velie&Lee, с. 6]. До цього часу імена письменників траплялися найчастіше в критичних розвідках.

По суті, художні твори Л.М. Сілко є найбільш політично орієнтованими серед письменницького загалу корінних

письменників. Усі «відьмацтва», описані в романі «Церемонія», – розповідь про фізичну, екологічну й духовну експлуатацію Північної Америки її колонізаторами. Ще більш глобально такі питання порушено на сторінках масштабного роману «Альманах мертвих» (1991), який часто називають пророчим, оскільки письменниця передбачила події руху запатистів. У романі розгортається гротескна галерея злочинів, що їх породила західна цивілізація, проти підкорених нею народів. Дослідниця творчості Л.М. Силко Е. Кук-Лінн пише про нього як про «найбільш амбіційний роман, коли-небудь надрукований письменником-американським індіанцем, де безстрашно говориться про повернення наших земель, викрадених у нас під час колонізації» [Cook-Lynn 1996a, с. 89]. Останній роман Л.М. Силко «Сади в дюнах» спрямований на розв'язання більш екологічних питань, тут письменниця аналізує європейську та американську культуру з погляду індіанської дівчинки. Відрив від природних основ, притаманний сучасному західному світогляду, призводить до екологічної катастрофи – як природної, так і духовної.

Важливим для розвитку автохтонної літератури був і дебютний роман Дж. Велча «Зима в крові» (1974), що з'явився через п'ять років після роману Н.С. Момадея та привернув увагу читацького загалу до проблем сучасних корінних жителів, які проживають на резерваційних землях штату Монтана. «Велч пише про американську сучасність. Він зовсім не прагне відобразити істини невихолощеної індіанської історії, як і не бажає мріяти про світле індіанське майбутнє. Його герої живуть у невикупленому чистилищі часу й простору, переслідувані міфами та історичними фактами, що вони через силу намагаються опанувати, аби зрозуміти, що очікує їх у непривабливому майбутньому» [Scheckter, с. 7].

Особливу роль у становленні індіанської літератури відіграв історичний роман «Дурить кроу» (1986), який можна вважати сумішню пригодницького роману з етноісторичним контекстом і традиційного наративу народу блакфут (самоназва пікуні, яку Дж. Велч уживає в тексті). На думку Дж. Веста, «текстові практики цієї розповіді та міфологічні залучення разюче відрізняються від творів сучасної художньої літератури й етноісторії. «Дурить кроу» – це фактично міфографія, яка

розповідає в алегоріях про героїчну історію та утверджує позачасову мудрість народу пікуні» [Vest, с. 340].

Одне з чільних місць на Олімпі індіанських письменників посідає Л. Ердрич. Завдяки популярності серед читацького загалу романів епопеї «Любовні чари», названої за першим романом, що вийшов друком 1984 року, видавці звернули увагу на письменників корінного походження як на потенційних авторів бестселерів. К. Лінкольн пророкував їй долю великої американської письменниці, чиє ім'я стоятиме поряд із такими титанами, як Ф. Скотт Фіцджеральд, Е. Гемінгвей. Зараз перу Л. Ердрич належить 23 книги (16 романів, 7 повістей для дітей, 3 поетичні збірки, книга коротких оповідань, 2 документальні повісті й 2 романи, написані в співдружності з М. Доррисом). Стильовою особливістю письменниці, що вирізняє її з-поміж інших авторів корінного походження, є поєднання сюжетів за допомогою описуваних історичних подій і переплетених між собою персонажів. «Наративна конструкція, започаткована в романі «Любовні чари», подорожує з роману в роман, створюючи взаємопов'язані історії, що розгортаються на єдиному просторі, перехресшуючи долі й династії» [Velie&Lee, с. 10]. Дослідниця творчості Л. Ердрич К. Джейкобс порівнює простір її романів із фолкнерівською Йокнапатофою [Jacobs 2013].

У цей же час у Канаді працюють М. Кемпбел – роман «Напівкровка» (1973), Ж.Х. Армстронг «Слеш» (1985), Б. Брант (Beth Brant) «Стежина мохавків» (1985) і Томас Кінг «Медсин Рівер» (1989). Кожен з авторів демонструє власне бачення індіанської сучасності. Роман «Полукровка» – автобіографічний твір про травматичний досвід нащадків метисів, які билися за незалежність під знаменами Ріеля й Дюмона, а їхні онуки опинилися між двома світами, не зумівши пристосуватися до жодного з них. «Слеш» – політична біографія анонімного канадського письменника-активіста, який, пройшовши крізь низку подій, пов'язаних із військовою діяльністю різних політичних організацій, вирішив обстоювати майбутнє свого народу за допомогою пера та пензлика. «Стежина мохавків» – один із перших літературних творів у Канаді, присвячений проблемам людей «подвійного духу». Творчість Томаса Кінга – це особлива сторінка в літературних

здобутках автохтонних письменників Канади. «Медсин ривер» – перший індіанський роман, перекладений французькою мовою, що здобув надзвичайну популярність у Франції. Твори Кінга часто порівнюють із творчістю Дж. Візенора.

Дебютний роман Дж. Візенора «Темрява у ведмежому серці Сент Луїса» (1978) привернув до його творчості пильну увагу. Візенорова творчість – яскравий приклад постмодернізму в літературі американських індіанців. Візенора іменують творцем постіндіанської іронії, автором сучасного індіанського міфу про трикстера. Письменник увів нову індіанську риторичку, згідно з якою зміни, що відбулися в «індіанській країні», є природними для еволюції індіанських націй, необхідні для «виживання, взаємовигідного життя природи й людини, а не просто монотеїстичної, територіальної суверенності» [Vizenor 2009, с. 5]. Візенор – автор понад тридцяти романів і віршованих збірок. Найбільш визначні з них «Голубі ворони» (2014), «Батько Мем» (2008), «Хіросима бугі» (2003), «Мертві голоси» (1992), «Духи» (2001), «Пірнальники за землею» (1981).

Не менш важливу роль в історії автохтонної літератури відіграла творчість «співця Каліфорнії» Л. Оувенса, автора серії детективно-містичних романів, присвячених невідомим сторінкам історії штату («Вовча пісня» (1995), «Найгостріший зір» (1995), «Гра в кості» (1996), «Нічна земля» (1996), «Темна ріка» (1999)). «Під поверхнею життя Каліфорнії протікає ріка колоніальних травм, що вражають багатьох із тих, хто проживає тут» [Lockard&Lee, с. 108]. Л. Оувенс набув слави «першого естета індіанського модернізму й постмодернізму» [Lockard&Lee, с. 98].

Романи Д. Глансі вирізняються суперечностями між традиційним індіанським світоглядом черокі й християнством. «Як я можу бути християнкою, коли віра спричинила стільки страждань? Як корінні жителі можуть бути християнами, з огляду на всю брутальність їхньої історії?» [Glancy 2015, с. 104]. Письменниця визнає, що така суперечність посідає чільне місце в її особистому житті, оскільки вона належить до черокі по батьківській лінії, тому не може бути справжньою індіанкою. Її перу належить понад тридцять романів, більшість із них – історичні хроніки, найбільш відомими є романи, присвячені

переміщенню черокі «Відштовхуючи ведмеда» (1996, 2009). Авторка визнає, що вона писала історію власного походження як «маргінально-мінімальної індіанки» [Glancy 2015, с. 103].

Не можна обійти мовчанням і творчість майстра іронічного кічу Ш.Алексі. На сторінках творів письменник постійно кепкує з нездатності читача зрозуміти справжню суть літератури корінних народів. Ш.Алексі прагне розірвати індіанські стереотипи й кліше. В одному зі своїх інтерв'ю він жартував стосовно того, що годі шукати ведмедів на сторінках його романів, бо їх замінив лосось⁶¹.

Запитання і завдання

Назвіть найбільш характерні ознаки розвитку літератури корінних народів Північної Америки другої половини XX сторіччя.

Що, на Вашу думку, змінилося у літературному процесі корінних народів протягом століття?

Дайте означення сучасного індіанського міфу. У творчості яких письменників це явище представлено найбільш яскраво?

Визначте проблематику романів корінних письменників. Які вияви постмодернізму є найбільш характерними для їхньої творчості?

Література

Writing; An Overview. *Handbook of Native American Literature.*/ Ed. by Andrew Wiget. New York & London: Garland Publishing, Inc., 1996. P. 311-329.

Cook-Lynn, Elizabeth. Literary and Political Questions of Transformation: American Indian Fiction Writers. *Wicazo Sa Review.* 1995. Vol.19. No.1. P.46-51.

Dorris, Michael. Native American Literature in an Ethnohistorical Context. *College English.* 1979. Vol.41. P.147-161.

Dunsmore, Roger. Vine Deloria, Jr. *Handbook of Native American Literature.*/ Ed. by Andrew Wiget. New York & London: Garland Publishing, Inc., 1996. P.411-415.

Glancy, Diane. Walking Precariously. *Studies in American Indian Literatures.* 2015. Vol.27. No4. P.101-105.

Jacobs, Connie A. One Story Hinging into the Next: The Singular Achievement of Louise Erdrich's Interrelated Novels. *The*

⁶¹ Шерман Алексі належить до народу споканів, життєвий цикл яких був тісно пов'язаний не з полюванням, а з риболовлю.

Native American Renaissance. Literary Imagination and Achievement/ Ed. by Allan R. Velie and A. Robert Lee. Norman: University of Oklahoma Press, 2013. P.144-160.

Justice, Daniel Heath. *Why Indigenous Literatures Matter*. Ontario: Wilfrid University Press, 2018. 286p.

Lockard, Joe; Lee, Robert A. *Louis Owens: Writing Land and Legacy*. University of New Mexico Press, 2019. 328p.

Owens, Louis. *Other Destinies: Understanding the American Indian Novel*. Norman: University of Oklahoma Press, 1992. 291p.

Scheckter, John. James Welch: Settling up on the Reservation. *South Dakota Review*. 1986. Vol.24.No.2. P.7-19.

Velie, Allan R., Lee, A. Robert. Introduction. *The Native American Renaissance. Literary Imagination and Achievement/* Ed. by Allan R. Velie and A. Robert Lee. Norman: University of Oklahoma Press, 2013. P.3-15.

Vest, Jay Hansford. The Hero's Journey in James Welch's «Fools Crow» and Traditional Pikuni Sacred Geography. *The Canadian Journal of Native Studies*. 2005.Vol.XXV. P.337-353.

Ващенко А. В Вестерн. *История литературы США*. Литература XX в. (1901-1920) М.: Наследие, 2006. Т.5. Режим доступа: <http://american-lit.niv.ru/american-lit/istoriya-literatury-ssha-5/vaschenko-vestern.htm> (accessed September 7, 2020).

Шостак О.Г. Художні вираження національної ідентичності в творчості сучасних північноамериканських письменників корінного походження: /О.Г.Шостак. Київ: Талком., 2020. 544 с.

Наварра Скотт Момадей

Шостак О.Г. (м. Київ)



Н. Скотт Момадей народився 27 лютого 1934 року в Лотоні, штат Оклахома. У 1935 році, коли Н. Скотту Момадей виповнився рік, його сім'я переїхала до Арізони, де батько і мати стали вчителями в резервації. Виріс письменник в Арізоні, що дозволило Момадею відчувати не тільки традиції кайова, свого батька, але й традиції інших південно-західних корінних

народів, включаючи традиції навахо, апачів і пуебло. У 1934 році разом із батьками здійснив подорож до Башти Диявола, штат Вайомінг, де старійшина племені Кайова дарував йому ім'я Tsoai-talee (Хлопчик Наскельного Дерева). Із тих пір як Хлопчик Наскельного Дерева став Хлопчиком-Ведмедем із легенди, який опікувався своїми сімома сестрами аж до того часу, поки вони не стали зірками в сузір'ї Великої Ведмедиці, Скотт Момадей отримав ведмежу силу на все його життя, споріднившись із зірками на небі, про це він неодноразово писав у своїх творах. У 1946 році дванадцятирічний Момадей переїхав до Джеме-Пуебло, штат Нью-Мексико, і прожив там зі своїми батьками до останнього курсу середньої школи. Після цього навчався в Університеті Нью-Мексико, який закінчив у 1958 році, отримавши ступінь бакалавра мистецтв з англійської мови. Майбутній письменник продовжив освіту в Стенфордському університеті, де 1963 року отримав ступінь доктора філософії з англійської літератури.

Момадей вважається засновником сучасної літератури корінних американців. Визначними творами Момадея є «Шлях до Гори Дощів» (1969), «Імена» (1976), «Древня дитина» (1989), «У присутності сонця» (1992), «Людина, зроблена зі слів» (1997), «У Будинку Ведмеда» (1999), «Три п'єси» (2007). До останнього належать п'єси «Маленькі хлопчики», «Діти Сонця» та «Місяць у двох вікнах», ці твори мають з широкий діапазон – від корінної міфології до руйнівного впливу шкіл-інтернатів на дітей корінних американців. Багато творів мають ілюстрації автора.

Серед численних відзнак Момадея є і звання Митець миру ЮНЕСКО (2004) та Національну медаль мистецтв, вручену особисто президентом Сполучених Штатів Америки. Письменник має двадцять почесних університетських ступенів, його твори перекладені французькою, німецькою, італійською, японською, російською, іспанською та шведською мовами.

Митець є засновником і головою правління The Buffalo Trust. Письменник переймається проблемами збереження та відновлення культури корінних народів Північної Америки та збереження їхньої спадщини для нащадків. Момадея часто ідентифікують як поета, у його літературному доробку мають місце й прозові твори, есеї та статті. Його творчий шлях

охоплює шість десятиліть, увесь цей час він продовжував розвивати свої письмові, вербальні та художні навички. Червоною ниткою у творах Мламадея проходять теми з його дитинства. Важливим є образ ведмедя, що втілює дух пустелі та зв'язок із пращурами. 2016-2018 рр. були плідними для письменника: публікація нової книги поезії, поява у двох документальних фільмах, де, дискутуючи про глобалізацію навколишнього середовища, Мламадей висловив свої уявлення та переконання про необхідність духовного життя поблизу землі. У одному з есеїв у збірці «Людина, зроблена зі слів» Скотт Мламадей написав: «У снах я читаю мої міфічні карти», роблячи акцент на сновидінні як засобі виявлення глибоких знань свого місця і походження, що яскраво виявляється в «Поверненні до Гори Дощів».

Першим романом, який привернув увагу американського мейнстріму до літератури корінних народів й отримав у 1969 р. Пулітцерівську премію США, був твір із назвою «Будинок, створений зі світанку», що належав перу саме Н. С. Мламадея. Відомий роман має циклічну структуру, складається з чотирьох частин (4 – священне для корінних народів число). У творі таноанський зачин, ритуальна пісня народу кайова, словами якої цей роман розпочинається й завершується. «Дайпало. Колись давним-давно був дім, створений зі світанку, зроблений із пилку й дощу, а земля була старою та вічною. Багато кольорів лежало на схилах, а прерії були багатокольорові від глини і пісків» [Momađay 1968, с. 1]. Останні слова роману повторюють на перші сказані у зворотному порядку: «Він бачив дощ і поля, що лежали за рікою. Бачив темні удосвітні схили. Він біг і, затримуючи дихання, розпочав пісню. Ні звуку, ні голосу не було чути, а тільки слова пісні. І його біг ототожнювався з піснею. Дім, створений із пилку, дім, створений зі світанку. Кцедаба» [Momađay 1968, с. 212]. Пилор у цьому випадку репрезентує творчу силу Авеля як повноправного представника народу кайова. Слова пісні згадуються у кожній із чотирьох розділів роману, нагадуючи читачеві про праісторичні часи створення світу, найважливішу із сакральних віх історії – появу найвизначнішого із скарбів кайова, церемоніальної ляльки Тай-Мі, яку можна побачити тільки раз на рік, під час

Сонячного танцю, священного ритуалу, присвяченого бізону, тварині від якої залежало життя в преріях.

Однією із тем цього роману є боротьба із світовим злом, представленим образом віндіго. Архетип монстра-віндіго інтерпретують відповідно до різних міфів про його появу. Один з таких міфів трактував віндіго як людину, яка поступово втрачає людську подобу через використання чорної магії та ритуального канібалізму. Саме в цій іпостасі представлений альбінос, якого вбиває головний герой роману Авель. Науковці, досліджуючи роман, приділяли мало уваги цьому образу та його походженню, концентруючись на образі Авеля. У кращому випадку повторюється «біла» позиція, висловлена католицьким священиком у романі: «Ми маємо справу з психологією, про яку майже нічого не знаємо. ... Я не бачу способу судити про неї об'єктивно чи скільки-небудь точно. Я вірю, що ця людина скоїла (вбивство), керуючись уявою такої сили, яку ми не здатні зрозуміти» [Momaday, с. 101–102]. Належність альбіноса до віндіго (палеоантропів) засвідчує запис у щоденнику падре: «Почув я нині про дивну річ і пішов відвідати дитину, народжену 3 числа в Мануаліти Фрагуа, дружини Дієго. Таких називають альбіносами, бо вона біліша від усіх коли-небудь бачених мною, навіть серед білої раси. Навколо очей і рота шкіра мертвенна, схожа на сире м'ясо, на голові мізерні білі волоски, наче у старої людини, і плач її ледве чути» [Momaday, с. 50]. Опис цієї дитини актуалізує архетип жахливого немовляти. А. Сагайдак наголошує, що «жахливе немовля» позбавлене гармонійного інфантилізму. «Воно має вигляд маленького дорослого, найчастіше – старої людини. Водночас антропологи стверджують: «Аналіз кістяків доводить, що діти неандертальців – немов маленькі дорослі, очевидно, їхня статева зрілість наставала вже десь у 8-10 років» [Сагайдак, с. 233]. Показово факт, що у цього персонажа практично відсутнє ім'я, його називають білим, альбіносом, лише із щоденника Брата Ніколаса можна дізнатися, що його звати Хуан Рейес.

Вперше альбінос з'являється серед вершників на святі святого Сантьяго на древній площі міста. Читач спостерігає його появу очима Анджели Синджон, чужинки для індіанської культури. Описуючи цю зустріч, Н.С. Момадей наче

протиставляє обпалені сонцем руки Авеля, які Анджела спостерігала за роботою біля її будинку, із дивною зовнішністю альбіноса: «Один із вершників вражав своєю зовнішністю. Він був великий, гнучкий, дуже верткий і білий. Шкіра в нього була надзвичайно білою, а очі прикриті маленькими кольоровими окулярами» [Momaday, с. 42]. Навіть в описі представниці культури далекої від корінної проглядають риси віндиго. На наступних сторінках автор конкретизує цей образ, наголошуючи на неприродності: «Білий чоловік був величезний і масивний, його рухи були могутніми й водночас обачними. ... Він правив конем так міцно, що задні копита вгрузли в землю. Анджела в захопленні спостерігала, як альбінос перетворився на уособлення волі й сконцентрованої сили тварини. Гармонійне сум'яття, сповнене симетрії та звуку. І все ж щось було не так, щось випадало із загального ладу, це щось було чимось надприродним» [Momaday, с. 43]. Анджела розгледіла «череп, що просвічував через рідке світло-жовте волосся», «величезне обличчя з відкритими синьо-фіолетовими губами», повну відсутність брів, безкровну тяжку руку, більше схожу на мармур чи на білий сланець, ніж на людську плоть, відсутність людських очей, замість них слугують кольорові окуляри, схожі посаджені близько монетки.

На святі відбувається змагання мисливців, не дивно, що перемога дістається альбіносу, уособленню віндиго, найспритнішому мисливцю. Його рухи нагадують рухи віндиго, які неможливо побачити людському оку. Події нагадують німе кіно, звуки повністю відсутні. «Альбінос поривчасто шмагав, його дії видавали німу злобність, сам він тримався відчужено, майже спокійно в якомусь верховному значенні цього слова. Птах уже був мертвий, та він усе шмагав, зламав йому шию, забризкавши все навкруг кров'ю. Гніда конячка присідала, піднімаючись на диби, Авель тримався в сідлі. Вороний кінь продовжував насідати, відрізавши будь-який шлях до відступу. Усе це був сон, сум'яття тіней у згасаючому багрянtimer вогні сонця, що виблискувало на сріблі прикрас і віконному склі, а трішки менш полум'яно на шорсткій поверхні стін» [Momaday, с. 45]. Символ сонця й вогню в цій сцені марно — у віндиго не можна вцілити із звичайної зброї, але, як зимовий монстр, він боїться вогню.

Альбінос розпочинає справжнє полювання за дідусем Авеля. Захоплений роботою, старий не відразу відчуває його присутність. Спочатку з'являється звук, наче віндиго, вийшовши на полювання і приманює жертву. «Звідки цей шепіт? Щось заповзло під шкаралупу його втоми невиразне, наче голос невеликої тваринки, польової миші або кролика. ... Але що це? Увесь день його думки блукали в минулому, уже звично й без будь-яких зусиль, розум контролював перебіг роботи. ... Зараз, після тяжкого напруження, старече тіло відпустило мозок, і враз він відчув чийось чужу присутність, що була тут уже якийсь час, не наближаючись, але неминуче наростала з кожною хвилиною, а може, і годиною, у повітрі, над полем і врожаєм. У вухах дзвеніло від напруги, та він нічого не почув, крім м'якого шепоту води й вітру. ... Та було щось понад цим, те, що не входило в межі звичайної тиші: збудження чийогось подиху, який відчувався хвилю тому, таке невідступно-невловиме... Він був занадто старим, щоб боятися. Його реакція на незвідане була лише глухим сумом, смутним бажанням заплакати, бо зло давно переслідувало його й він не мав чим оборонитися від нього. Перехрестивши кукурудзу та піднявши сапу, він почовгав до світлішого краю поля. А на місці, де він тільки стояв по борозні, пробігла вода й перелилася через край, вона заповнила сліди від його підоснов. ... І знову вчулося дихання, часте й нерівне. І підсліпуваті очі над роззявленим ротом прослідкували, як старий йде з поля, а лисі повіки безпомічно моргають за кольоровими скельцями» [Moma day, с. 65–66]. Чому не напав віндиго? Старий не погодився бути жертвою, мисливської забави для віндіго не відбулося.

Наступна книга Н.С. Момадея «Шлях до Гори Дощів» (1969) продовжує тематику дому. Розповідь ведеться у двох вимірах: уявному та реальному. Це шлях додому, онук повертається до будинку бабусі, яка нещодавно відійшла у вічність. Подумки він подорожує у часі, коли зароджувалася культура кайова. Надалі письменник додає іще й історичний вимір, це розповідь про події, свідком яких була його бабуся. Розпочинається цей процес саме в її домі. Під час занять у Стенфордському університеті письменник почув від свого викладача тезу: «Якщо ми не зрозуміємо історії, продуктом

якої є, ми приречені цією історією; ми можемо бути приреченими в будь-якому разі, та знання все ж дає нам шанс» [Lundquist, с. 64].

«Будинки як вартові прерій, старі стражі погоди. Тут дуже швидко дерево набуває віковичного вигляду. Усі кольори стираються під дощем і вітром, дерево стає попелясто-сірим, проступають волокна, гвіздки стають рудими від іржі. Віконне скло темнішає й мутнішає, перехожий може уявити, що там нічого немає, та там живуть духи тих, чії кістки віддані землі. Вони стоять там і тут проти тла неба, дійти до них значно важче, ніж спочатку уявлялось. Вони належать відстаням, це – їхні виміри» [Momaday 1969, с. 11]. Такими бачить Н.С. Момадей хатинки кайова, пейзаж навколо робить їх одночасно реальними й міфологічними. Вони побудовані поряд із священним місцем кайова Горою Дощів. У книзі «Людина, створена зі слів» автор пояснює значення цих місць: «Священні місця – це найправдивіший опис землі; вони захищають цю землю негайно та навіки; вони її прапори й щити. Якщо хочете зрозуміти, чим насправді є ця земля, вивчайте її за допомогою священних місць» [Momaday 1969, с. 114]. Житло бабусі Ахо, яка прожила багато років поряд із священним місцем народу кайова, робить і її саму, і її житло причетними до цього «репозитарію духу», а отже, переводить із суто історичних реалій до розряду міфотворчих.

Н.С. Момадей розповідає про традицію возведення священного хогана й проведення сонячного ритуалу в кайова у «Шляху до Гори Дощів». Це повідомляє стара жінка, яка в дитинстві була свідком: «Вони принесли величезного бізона з прерій. Усі побігли подивитись і помолитись. Ми почули багато голосів. Один чоловік сказав, що хоган майже готовий... Нас скерували йти туди, і хтось дав мені шматок дуже красивої тканини. На запитання, що мені з ним робити, сказали пов'язати його на дерево Тай-Мі. На ньому вже були шматочки тканини, отже, я прив'язала туди й свій. Після цього чоловіки та деякі жінки почали співати: «Усе готово. Тепер чотири товариства мають піти й назбирати листя та гілок для хогана». Коли гілочки були прив'язані, знову лунала пісня: «Тепер час вийти хлопчикам. Виходьте, хлопці, нам потрібна земля». <...> Тоді вийшла старезна баба, у неї щось було на спині. Хлопчаки

побігли подивитись. Це був мішок із землею, що варто мати в хогані, землею, змішаною з піском. Танцівники повинні танцювати на піщаній землі. У руці жінки була палка для копання. Вона повернулася на південь, зробивши порух вустами, щось схоже на цілунок. А потім жінка заспівала: «Ми принесли землю, нині час для танцю. Я така стара, а однаково маю почуття для гри». Це був початок сонячного танку. Танцівники пригощалися бізонячими чарами й повільно розпочали свої танцювальні кроки...» [Momaday 1969, с. 88]. Палка для копання в руці жінки звертає увагу читача до міфу про дружину Вранішньої Зорі, що, перебуваючи на небі, підкопала за її допомогою божественну ріпу й через ту дірку повернулася на землю з сином. Із верхнього світу вона принесла нові знання.

Роман «Древня дитина» Момадея можна вважати взірцем міфологічно-архетипічного мислення. Для письменника є надзвичайно співзвучними юнгіанській ідеї про існування колективного несвідомого, але як представник корінного північноамериканського етносу він намагався «звучити» цю ідею до «генетичної» пам'яті представників саме індіанських племен [Woodard 1989, 20]. У романі «Древня дитина» автор вкладає в уста головного героя ідею про «єдину велику і справжню історію», що синтезує життя всіх людей [Momaday 1989, с. 216]. Дослідниця творчості Н.С. Момадея та його близька подруга С. Скарберрі-Гарсія пише про те, що роман являє собою літературне оброблення потаємної особистісної історії письменника: «Ідентифікування вже шестимісячного письменника з міфологічним ведмедем кайова створило підвалини для того, щоб голос повною мірою набув сили ведмежого рику, сили раптового буревію, що вривається в простори Великої Рівнини. Загальновизнано, що голос Момадея – це древній голос, який виражає племінні знання тисяч років духовного досвіду на теренах Північної Америки та Азії. Як зізнається митець, пам'ять його крові в поєднанні з уявою легко переносить автора назад у часи до арктичної тундри поблизу Чукотського моря» [Скарберрі-Гарсія 2020, с. 169].

Під час подорожі до рідних теренів герой «Древньої дитини» Лок Сетман або Сет стає дотичним до невидимої аури

свого народу, що ототожнена з концепцією юнгіанського колективного несвідомого. У цій подорожі вивільнюються глибоко приховані архетипічні патерни, як-от аніма та анімус. Твір Мамадея не є «реалістичним» романом, письменник прагне продовжити міф про хлопчика-ведмедя, наповнивши сучасними персонажами [Robertson 1998, с. 32]. Своєрідний сплав літературних жанрів у цьому романі засвідчує спробу автора «стерти» демаркаційні лінії між історією й легендою, реальністю та сном, що своєю чергою імплікує, що «ідентичність складається зі сплаву й руйнації кордонів, тому людина знаходить себе в тіні власної пам'яті» [Robertson 1998, 33]. На думку С. Робертсон, цей роман не просто ілюструє пошук ідентичності серед північноамериканських індіанців, який охоплює подорож географічними, психічними й міфічними територіями, а радше імплікує ідею, що «ідентифікація лежить не лише в тіні минулого, але й у сплаві розмитих ідентифікацій» [Robertson 1998, с. 33]. У своїй творчості Н.С. Момадей не раз повертається до «ведмежої» міфології власного народу. Так, 1999 року вийшла друком книга «У будинку Ведмедя», а 2016 року були надруковані «Медитації після свята Ведмедя: поетичні діалоги Н. Скотта Момадея та Юрія Велли». Обкладинкою книжки стала акварель самого Н.С. Момадея, що зображала задумливого бурого ведмедя, огорнутого жовтим світанком.

Сет відірваний від свого першопочатку, своїх батьків, не може знайти місця в цьому світі. Феномен простежуваний не тільки на фізичному або на географічному рівні, насамперед це духовне явище. Н.С. Момадей у романі зауважує: «Він мав незавершене уявлення про самого себе» [Momaday 1989, с. 52]. На думку С. Робертсон, основна ідея роману полягає в тому, щоб «повернути його додому до себе, до свого спадку, до минулого, яке він успадкував із власною кров'ю» [Robertson 1998, с. 34–35]. У зв'язку з тим, що обоє батьків на момент перебігу роману мертві, це завдання покладене на архетип аніми, яка репрезентує для героя зв'язок із родом. Подорожі в романі «Древня дитина» є не просто топографічними, а й уявними, психологічними та містичними, вони переносять героя не тільки в просторі, але й у часі, завершуючись розгадуванням загадки власної суті.

Запитання і завдання

Простежте життєвий та творчий шлях Н. Скотта Момадея. Як думаєте, чому його вважають засновником сучасного роману корінних народів Північної Америки?

У чому виявляється художня своєрідність творчості Момадея?

Визначте проблематику роману «Дім створений із світанку». Як на Вашу думку, чому саме цей твір Момадея був відзначений Пулітцерівською премією?

Охарактеризуйте ідейну спрямованість книги «Шлях до Гори Дощів». Які художні прийоми використовував письменник при створенні цього тексту?

Яка проблематика роману «Древня дитина»?

Література

Сагайдак А.Н. Палеопсихологические детерминанты формирования архетипа ужасного младенца. *Вісник ОНУ імені І.І.Мечникова. Психологія*. 2012. Т.17. Вип.8(20). С. 228-235.

Скарберрі-Гарсія С'юзан. Розмисли про землю: громоподібний голос Н.Скотта Момадея. *Варіативність концепту національної ідентичності у сучасному мультикультурному середовищі*. Ред.О.Г.Шостак. Київ: Талком, 2020. С. 169-177.

Шостак О.Г. Художні вираження національної ідентичності в творчості сучасних північноамериканських письменників корінного походження: Київ: Талком., 2020. 544с.

Lundquist, Suzanne Evertsen. Native American Literatures: An Introduction. Continuum Studies in Literary Genre. New York: Continuum, 2004. 224 p

Momaday, N.Scott. The House Made of Dawn: A Novel N.Y.: Harper&Row, 1968. 212 p.

Momaday, N.Scott.The Way to Rainy Mountain: A Novel U.of New Mexico Press, 1969. 88 p.

Momadey, N. Scott. Ancient Child: A Novel. New York: Doubleday, 1989. 315p.

Momaday, N.Scott. The Man Made of Words. Essays, Stories, Passages. Atlanta: St.Martin's Griffin, 1998. 224p.

Robertson Susan L. Translocations and Transformations Identity in N. Scott Momaday's «The Ancient Child». *American Indian Quarterly*. Vol 22. Issue 1/2. 1998. P. 31-45.

Woodard, Charles L. Ancestral Voice. Conversations with N. Scott Momaday. University of Nebraska Press, 1989. 230p.

Луїз Ердріч
Шостак О.Г. (Київ)



Карен Луїз Ердріч (7 червня 1954) — американська авторка романів, поезій і дитячих книжок, яка має змішене індіансько-німецько-французьке походження. Вона є зареєстрованим членом Черепашої гірської групи народу чіппева, визнаного на федеральному рівні племені анішінаабе (також відомого як оджібва і чіппева).

Луїз Ердріч широко відома як одна із найбільш значущих письменниць другої хвилі Індіанського Відродження. Всього вона написала 28 книг, включаючи художню, науково-популярну, поезію та дитячі книги. У 2009 році її роман «Голубина чума» став фіналістом Пулітцерівської премії з художньої літератури і отримав книжкову премію Енісфілда-Вольфа. У листопаді 2012 року письменниця отримала Національну книжкову премію за роман «Круглий дім». Ердріч є лауреатом премії Alex Awards 2013 року, була нагороджена премією Бібліотеки Конгресу США за американську художню літературу на Національному книжковому фестивалі у вересні 2015 року. У 2021 році Ердріч отримала Пулітцерівську премію за роман «Нічний сторож».

Завдяки популярності серед читацького загалу романів епопеї «Любовні чари», названої за першим романом, що вийшов друком 1984 року, видавці звернули увагу на письменників корінного походження як на потенційних авторів бестселерів. К. Лінкольн пророкував їй долю великої американської письменниці, чиє ім'я стоятиме поряд із такими титанами, як Ф. Скотт Фіцджеральд, Е. Гемінгвей. Зараз перу Л. Ердріч належить 23 книги (16 романів, 7 повістей для дітей,

з поетичні збірки, книга коротких оповідань, 2 документальні повісті й 2 романи, написані в співдружності з М. Доррисом). Стильовою особливістю письменниці, що вирізняє її з-поміж інших авторів корінного походження, є поєднання сюжетів за допомогою описуваних історичних подій і переплетених між собою персонажів. «Наративна конструкція, започаткована в романі «Любовні чари», подорожує з роману в роман, створюючи взаємопов'язані історії, що розгортаються на єдиному просторі, перехресшуючи долі й династії» [Velie&Lee, с. 10]. Дослідниця творчості Л. Ердрич К. Джейкобс порівнює простір її романів із фолкнерівською Йокнапатофою [Jacobs 2013]. Торгівля землею була для корінних американців чимось на зразок святотатства, це спонукало до краху не тільки фінансового, але й особистісного. Романи Л. Ердрич «Сліди» і «Чотири душі» написані про крах та відновлення особистісної ідентичності, що спричинені втратою земельних ділянок.

Проте навіть серед письменницького загалу існують сумніви у автентичності творчості Луїз Ердрич. Так відома письменниця корінного походження Леслі Силко у статті «Ось вам дивний артефакт на книжкову полицю з казками», де аналізується «Бурякова королева», другий роман з епопеї «Чари кохання», звинувачує її у відсутності «індіанськості» у тексті роману. «Бурякова королева» – це дивний артефакт, красномовний приклад американського політичного клімату зразка 1986. Місце йому на полиці поряд з останніми звітами Комісії із захисту прав людини в Сполучених Штатах, де йдеться, що чорне населення досягло значних успіхів у працевлаштуванні й збільшенні заробітної плати. На цій самій полиці стоїть і «Збірка думок Едвіна Місса про Першу Поправку до Конституції США», а поряд «Казки» Братів Грімм» [Silko 1986, с. 179]. Дослідниця пише про те, що в пошуку постмодерністських підходів до літературної творчості Л. Ердрич відкинула будь-що, пов'язане із рідним племенем, на думку Л.М. Силко, роман присвячений «ізоляції та відчуженню особистості, яка нічого не поділяє з собі подібними, окрім мови, із її гігієнічним граматичним механізмом» [Silko 1986, с. 179]. Л.М. Силко атестує роман як відчужений, сповнений порожніх покликів, що перероблює історію, залишаючи лише її

оболонку. У подібних нападках на молодшу колегу дослідники побачили вияв кризи ідентичності самої Л.М. Силко [Castillo].

Важливим для творчості Ердріч є і біблійно-християнський конструкт головної події християнської історії виникає вже на початку першого роману «Любовні чари», що дав назву й усій епопеї. Текст починається фразою: «У ранковий час напередодні Великодня Джун Кашпо походжала нерівною дорогою головної вулиці міста Віллінгтон...» [Erdrich 1984, с. 1]. Великодень є основою християнства, тому не випадково письменниця розпочинає розповідь саме з переддня Великодня. Попри найщиріші християнські сподівання на відродження й воскресіння, Джун гине в кінці першого розділу, названого на честь євангельського образу Спасителя «Найвеличніший у світі рибалка». Така назва відсилає читача до тексту Євангелія від Св. Луки 5:1-11, де сказано про призначення до апостольства Св. Петра, коли Ісус обіцяє зробити його «ловцем людей». Прочитавши роман, ми дізнаємося, що Джун не можна зіставити з євангельськими персонажами, від неї далекий навіть образ розкаяної грішниці. Протягом усієї епопеї в її поведінці навіть натяку немає на розкаяння. Не отримує її душа прощення і спасіння, не йде мова і про перехід із земного життя до раю, бо з романів «Любовні чари», «Палац Бінго», «Оповіді про жагуче кохання», дізнаємося, що її душа нікуди не пішла, залишившись на цій землі. За переконаннями оджибве, людина, яка втопилася, не може потрапити до країни предків, а назавжди залишається на землі. Замерзання в снігу є аналогом потоплення для Джун. Не варто сподіватися і на передсмертне розкаяння в гріхах, популярний мотив християнського дискурсу. Її ставлення до Ліпші, свого позашлюбного сина, якого вона намагалася позбутися, втопивши в ставку ще немовлям, далеке від материнських почуттів навіть після смерті (роман «Палац Бінго»).

Євангельські алюзії особливо яскраво виражені в першому романі епопеї «Любовні чари» (1984), із чотирнадцяти розділів два «Св. Марія» та «Чотки» названі за церковними реаліями, а ще чотири апелюють до текстів Нового Заповіту – «Найвеличніший у світі рибалка», «Плоть і кров», «Терновий вінець», «Crossing of Water». Ми залишили назву останнього розділу без перекладу навмисне, бо правильний переклад

українською мовою з англійської становить певні труднощі. Англійське слово «crossing» можна перекласти як «перетин» і як «благословення» або «хресне знамення». Виникає питання чи це є анулюванням конверсаційної імплікатури чи все ж таки біблійна алюзія? У різних контекстах те саме висловлювання передає різні приховані значення. Йдеться про повернення додому на машині. Ліпша у свого єдиноклубного брата Кінга, законнонародженого сина Джун та Горді, виграв машину у карти. Машина була придбана за гроші, виплачені страховою компанією після смерті Джун, як покриття збитків від втрати її життя. Родичі померлої не бажали їздити у цій машині бо, за словами названого батька Джун Елі, вона була придбана на «криваві гроші». Те, що машину отримав Ліпша, є своєрідним актом «освячення», бо тільки так мати-зозуля могла хоч якось компенсувати свою відсутність у житті сина. «Криваві гроші» – ще одна євангельська алюзія, бо так іменовані тридцять монет, які заплачено за життя Христа.

Стихія води домінантна в багатьох романах Л. Ердрич. Ліпша має до неї особливе ставлення, він є наступником у ланцюжку духовних цілителів оджибве. У першому романі епопеї «Любовні чари» лише повідомлено, що Джун віддала його на виховання Марі, яка свого часу виростила її саму. У четвертому романі епопеї «Палац Біngo» дізнаємося, що це було не просто передання. Джун натомість вкинула його в озеро, її названа сестра Зелда визволила немовля з води. Завдяки цьому Ліпша й отримує свою ініціацію наступного хранителя духовної традиції чипева, оскільки, перебуваючи на дні в полотняному мішку з камінням, він не мав шансу вижити, якби не надприродне втручання. «Затемнене й наскрізь вологе прийшло воно до мене з іншого боку потоплення, притиснувши свого рота до мого, тримаючи мене своїми рогами і плавниками, заколисувало мене своїми сліпучими руками-водоростями. Його обличчя мало лев'ячі щелепи, було схоже на приберегову піну, нагадувало тріфогового вальта. Його обличчя було надзвичайно добрим, рятівним. Його обличчя – це хмара, яка огорне мене одного дня, коли буду готовим померти. Що це було, я не знаю, не можу сказати. Ніколи не зможу. Та я точно знаю, що я був врятований і заколисаний» [Erdrich 1994, с. 218].

Рятівником Ліпші був не християнський бог, хоч в описі істоти й наявні деякі атрибути божества Старого Заповіту. Аналізуючи назву останнього розділу роману «Любовні чари» у широкому контексті всієї епопеї, ми схильні запропонувати переклад «Благословення води», що, із формального погляду, безперечно, є євангельською алюзією на чудо в Копернаумі. У цьому контексті – неконвенційною імплікатурою, оскільки це не частина прямого біблійного значення вислову. Саме у вуста Ліпші Л. Ердріч вкладає найдовші в епопеї теоретично-теологічні роздуми. На початку роману «Палац Бінго» він ставить запитання: «Чи є інші світи поза цим? Виміри, скільки їх існує? Яке воно, життя після смерті? Чийого Бога я зустріну, якщо він узагалі є, на чий суд я прийду?» [Erdrich 1994, с. 53]. Варто зазначити, що письменниця наділила Ліпшу деякими фактами з власної біографії, наприклад, зміна багатьох видів діяльності заради заробітку, тривалі пошуки себе, навіть кумедна історія зі скусом, яку вона описала в автобіографічному романі «Танок голубої сойки». Можливо через це, саме йому письменниця «доручила» озвучити свої «претензії» до католицької віри. «Із релігією завжди існує якась особиста нездійсненність, бар'єр, що зупиняє мене від віри в Бога з першого разу. Коли і хто? Ніякий дух ніколи не являвся мені, я не отримував жодного послання з палаючого куща. Ніякі слова ніколи не звучали в мене в голові інакше, як після вживання дози марихуани. Насамперед спадає на згадку католицизм, можливо, якась співзвучність із католиками. Мене приваблює їхня ритуальність. Коли монахині говорять тобі з незворушним обличчям, що ти їси справжнє дорогоцінне тіло і кров Христа, ти мусиш здивуватися. Можливо, католики таку велику увагу приділяють наверненню канібалів? Пиття крові, поїдання плоті відбувається під час кожної меси. Я також не згоден зі сповіддю. Я б сказав, що це дешево. Ти стаєш на коліна перед ящиком і говориш, що ти зробив. Після чого, зазвичай, ти йдеш безкарним, тільки проказавши кілька «Радуйся Діво» або «Отче Наш». Не вимагають жодних відшкодувань чи робіт на благо суспільства» [Erdrich 1994, с. 157–158].

Саме з огляду на суперечливі аспекти психологічної адаптації вибудовуються образи священників, пасторів і

монахинь у романах Л. Ердріч. Ті з них, хто насправді несе світло Христової віри, як-от отець Даміан та отець Тревіс, є недостойними свого сану з певної причини, відповідно до догматів церкви. Отець Даміан – справжній пастир відринutoї колоніальним світоглядом пастви, хоча насправді – це жінка Агнес Де Вітт, у минулому сестра Сесилія, що пішла з монастиря через те, що була неспроможна визначитися, що для неї важливіше – музика чи служіння Богу. Це екзистенційне питання отримує оригінальну відповідь: на даху рояля, подарованого коханим, Агнес рятується під час повені, по завершенню стихійного лиха, зійшовши на берег, знаходить бездиханним малодушного отця Даміана, який сумнівався чи правильним є його призначення – йти до Маленького Безконяччя, населеного народом оджибва. Агнес перевдягається в його одяг і приймає на себе зобов'язання перед церквою та Богом. тексти романів Л. Ердріч містять «подвійний код» постмодернізму, письменниця ставить читача перед вибором: чому надати перевагу – формальній логіці офіційних заборон чи Божому провидінню. Суперечка про це точиться протягом усього роману. Проте, долучення Отця Модеста Даміана до лику святих у кінці роману демонструє вибір авторки недвозначно. Життя, покладене на олтар служіння ближньому, є гідною відплатою за недотримання формальностей. Зустріч Агнес зі справжнім Отцем Модестом Даміаном, недалеким самозакоханим демагогом, імпліцитно порушує питання стосовно того, хто був більш корисним у служінні. Інше питання, зачеплене в «Останньому звіті про дива в Маленькому Безконяччі», стосується целібату священників. Л. Ердріч задає читачеві питання: чи є смертним гріхом недотримання священником цієї обітниці? За з католицьким вченням, плата за кохання – довічне прокляття. Л. Ердріч вкладає відповідь на це питання у уста своїх героїв: «Я зробив це з вільної волі, цілком розуміючи, що я роблю». «Розплата – це довічне покарання», – сказала Агнес. Вони ще тісніше обнялися, і він дмухнув на її ключицю. «Ми згрішили проти Святого Духу, – прошепотів він. – Але в мені росте спротив до відомих істин, тому що я знаю істину, Агнес. Вона живе в мені й наказує мені кохати». ... «Ми грішні й у священницькій бездіяльності», – сказала вона, розмірковуючи.

«Ми згрішили по замовчуванню, оскільки кожен із нас відповідальний за те, щоб сповістити про те, що відбулося вище. Хоча ми й не винні в содомському гріху». «Ну це вже щось». – Грегорі не міг утриматись, щоб не уявити це, але весь цей каталог здався йому сміховинним. «Ми не винні в убивстві, не займалися содомією, не пригноблювали бідних». «Гріхи волають до неба про відплату». «Те, що ми зробили, є просто гріхом, простим гріхом, вродженим гріхом». ... «Сподіваюся, що Данте мав рацію щодо пекла, – сказав він. – Я зовсім не заперечував би крутитися в тому темному вітрі разом із тобою усю вічність». «Відстороненими від Бога». «Ми і так є відрізнаними від Бога через гріх, – прошепотів він, – та чому я відчуваюся таким близьким йому, коли торкаюся тебе в цій темряві, у цих хмарах?» [Erdrich 2002, с. 204–205].

Амбівалентність образу священика в романі «Останній звіт про дива в Маленькому Безконяччі» полягає в тому, що, попри формальні недотримання вимог, які приписують католицькому священику, як-то жіноча стать і відсутність таїнства рукоположення, Отець Даміан є взірцем служителя Божого у найвищому значенні слова, готовий віддати життя за свого ближнього, розділяючи всі негаразди своєї пастви.

Л. Ердріч не обмежується одним образом Отця Даміана на сторінках своїх романів. У кожному новому романі епопеї читач очікує на зустріч із давніми знайомими в нових обставинах, шукає відповіді на запитання, що залишилися без відповіді на сторінках попередніх творів. Навіть тоді, коли письменниця розпочинає зовсім іншу історію з новими персонажами, вона обов'язково додає якісь елементи попередніх романів, своєрідний код для постійного читача. Написаний через сім років після «Останнього звіту про дива в Маленькому Безконяччі» тексти роману «Голубина чума», пов'язаний із ним образом старенького священика хоч і не названого на ім'я. Отець Даміан постає на сторінках «Голубиної чуми» зі своїм надзвичайно вишуканим роялем і дуже дорогим органом. Найважливішою його рисою, що посилена вже абсолютно новими персонажами, є вміння прощати й дослухатися до чужої думки. Антиподи Отця Даміана – Отець Касіді, тупий послідовник церковних догматів скінчив свою церковну кар'єру, перекваліфікувавшись в успішного торговця і

недалекого отця Северіна Мілка, за мовчазної згоди якого були віддані на суд лінча й повішені четверо невинних людей лише за те, що вони були індіанцями.

Письменниця декодує символіку «втраченого раю», який європейці сподівалися віднайти на «непорочних» землях Америки. Авторка розповідає і про «біблійне» походження північноамериканських індіанців, говорячи про них як про «нащадків втраченого коліна Ізраїлева» (романи «Голубина чума» та «Співочий клуб майстрів-м'ясників»), висміюючи прагнення білих пояснити навколишній світ за допомогою «зрозумілих» реалій біблійної історії.

Католицька символіка, християнські мотиви та похідні від них образи-композиції виконують у літературних текстах Л. Ердріч інтертекстуальну і автотекстуальну функцію. Обрані письменницею форми інтертекстуальності виявляють тенденцію до руйнування транспортованої християнської семантики як у історичному контексті так і у реаліях сьогодення. За допомогою «зниженого» їх використання, письменниця досягає іронічного ефекту, завдяки якому демонструє своє критичне ставлення до маргінальної ролі, нав'язаної оджибве мейнстримною «білою» культурою, що репрезентована християнським віровченням.

Поле наративу романів Л. Ердріч поєднує два протилежні бачення католицьких священиків. Зіставляючи такі різні за своєю формою віровчення, як християнство та традиційна релігія оджибва, письменниця доходить до кульмінаційного прозріння як результату об'єднання духовного дискурсу, що особливо важливо з позиції мультикультурного походження та допускає «гру» з історичними та культурними феноменами спадку власної родини. Поділ на ідейно-естетичні парадигми дає можливість використовувати їх як методологічну систему координат у пошуку сакральних елементів життя персонажів епопеї. На думку Л. Ердріч, своєрідний синтез релігійних практик допомагає людині за критичних обставин набутти духовної цілісності, а отриманий досвід має свою програму й мету, а кожна подія – власне значення в просторі національної та культурної ідентичності народу оджибва.

Як представниця корінних народів Північної Америки письменниця із великим небажанням визнає кордон між

Канадою та США, у творі «Книги й острови в країні Оджібвей» вона пише про подорож на північ дорогою її народу. «Ми їхали на північ автобаном, що колись був шляхом, яким оджібве йшли на полювання до північних земель. Цим шляхом подорожували пісні, церемонії, а з ними – шкури тварин, зброя, чари, знання, священні мушлі й щоденні знання, проте ще ніколи вони не неслися на швидкості сімдесят п'ять миль за годину» [Erdrich 2003, с. 14]. Досягнувши кордону з Канадою, письменниця відчула біль і страх, трансльовані їй через покоління предків, чие життя було розрізане й зруйноване цією уявною лінією.

Надзвичайно важливою темою для творчості Луїз Ердріч є тема дому. Нанапуш – останній мисливець, який уполював бізона, точніше сказати, стару самку бізона. Про це йдеться у романі «Круглий дім» (2012). Нанапуш заповз усередину туші самки бізона, щоб сховатися від віхоли під час снігової бурі. Л. Ердріч, як і в тексті «Шляху до Дощової Гори», непомітно для читача перемикає реєстр часу, події відбуваються в міфологічному вимірі, що для народу оджибва цілком природно. «Мисливці прерій можуть перечекати найсильніший шторм, зробивши укриття зі шкури щойно вбитого бізона, але дуже небезпечно заповзати всередину тварини. Усі знають про це. Та через безпам'ятство, приваблений теплом і затишком, Нанапуш заповз у тушу. Його шлунок був наповнений, і тепло оточувало його, він просто відключився. У несвідомому стані він перетворився на бізона. Ця самка усиновила Нанапуша й розповіла йому все, що знала сама. <...>. Нанапуш потім розповідав, що, коли б сум не оповивав його перед лицем життєвих утрат, які випали на його шляху, стара бабуня-бізониха говорила до нього, втішаючи» [Erdrich 2005, с. 186–187]. За її порадою був зведений круглий дім, священне місце поклоніння народу оджибва, що більше не міг проводити танок сонця, бо федеральна влада заборонила робити це на законодавчому рівні. Інша причина полягала у тім, що череп свіжовпольованого бізона, який має висіти на священному дереві під час церемонії танцю, не можливо було дістати, бо популяція бізонів була практично знищена. Стара бізониха підказала Нанапушу, що «має бути побудоване таке місце, щоб

люди могли продовжувати рухатися шляхами добра» [Erdrich 2005, с. 187].

Заміною священної церемонії танку сонця став Круглий дім Нанапуша. Бізоняча самиця пояснила йому, що «твій народ колись об'єднали ми, бізони. Ви знали, як полювати й використовувати нас. Ваші клани дали вам закони та правила, за якими ви діяли. Ці правила привчали вас поважати нас і змушували працювати разом. Зараз нас нема. Та оскільки ти колись знайшов притулок у моєму тілі, ти зрозумієш це. Круглий дім стане моїм тілом, жердини – моїми ребрами, вогонь – моїм серцем. Це буде тілом твоєї матері, і тому воно має отримувати повагу. Так само, як найголовніша мета матері – зберегти життя її маляти, у такий самий спосіб і твої люди повинні піклуватися про своїх дітей» [Erdrich 2005, с. 214–215]. Круглий будинок став місцем підпільних зібрань народу оджибве, де таємно від усіх велося поклоніння, зберігалася древня духовність знання предків народу.

Важливою сакральною будівлею, нерідко згадуваною у творах письменників корінного походження, – хижка для потіння. Найчастіше її згадують письменники, що походять із алгонкінської групи. Л. Ердріч у романах «Палаці Бінго», «Останньому звіті про дива в Маленькому Безконяччі», «Круглому домі» теж приділяє увагу цьому феномену. На відміну від ритуалу сонячного танку, церемонія ця не прив'язана до конкретної пори року, вона є більш індивідуальною, проводиться для відновлення рівноваги і зцілення духу чи тіла конкретної людини. Побудова конструкції не пов'язана із сакральною місцевістю, не потребує часу для зведення. У церемонії брали участь кострові, люди, які підтримують вогонь і подають гаряче каміння до палатки на оленячих рогах або просто розлогих гілляках. Джо, протагоніст «Круглого дому», виконував цю функцію. На сторінках своїх романів Л. Ердріч описує церемонії потіння часто. Письменниця варіює свій опис в залежності від поставлених завдань, від драми (роман «Останній звіт про дива в Маленькому Безконяччі») до іронічного кепкування, (у романі «Палац Бінго»): «Хижка була замалою для нас трьох, я пожалкував, що не зробили ми її втричі більшою. Чоловік, який стежив за вогнищем, мав татуйовані м'язи Термінатора,

очевидно, безкоштовний дарунок Рассела Кашпо. <...> Червона бандана стягувала голову, його весь час потрібно було інструктувати, навіть тоді, коли він готував для нас вогнище, а потім розпалював добіла каміння. Їх складають маленьким півколом біля земляного олтаря, окропивши ялівцем. Чаша з тютюном, невеличка дерев'яна чаша стоїть з одного боку. Коли Ксав'єр говорить, що він готовий, цей хлопак Джо закидає лопаткою каміння в кострище. Ксав'єр заповзає на своїх чотирьох до хижки, а за ним, скинувши одяг, і ми з Ліманом» [Erdrich 1995a, с. 193]. Іронічність опису цієї церемонії потіння полягає в тому, що чоловіки, які беруть у ній участь, є суперниками в коханні, так кожен намагається з'ясувати питання любовного трикутника, отримати те, що наявне в іншого, зберігши своє.

Зовсім інакший вигляд має церемонія та хижка на сторінках «Останнього звіту про дива в Маленькому Безконяччі», де жінка-священик Агнес Де Віт / Отець Даміан перебуває в стані глибокого потрясіння, що ставить під сумнів її / його призначення на цій землі: «Ми проведемо для тебе ритуал очищення», – сказав Нанапуш. Поиск величезного багаття осяяв його риси. Нанапуш узяв священика за руку й повів до богом забутої хатинки, жестом запропонувавши зайти всередину, що він і зробив на всіх чотирьох. <...> «Це – наша церква», – сказав Нанапуш. Сидячи в жердиновій хатинці на сирій утрамбованій землі, Агнес лише слабо усміхнулася цій іронії. Як тільки відкидні двері зачинилися й темрява стала повною, розпечене каміння окропилося водою з лікарськими травами, від нього піднявся цілющий пар, Нанапуш почав молитву, звертаючись до творця всього живого, до кожного напрямку світу й до всіх відомих тварин. Агнес зрозуміла, що Нанапуш сказав правду, це справді була справжня церква для її друга. Церква, що тримала його на землі, робила ближчим до вогню, води, розпеченого повітря, що очищувало їхні легені, пов'язувала із землею під ними та з орлячим гніздом над хижкою» [Erdrich 2002, с. 214–215]. В описі згадані чотири напрямки, чотири стихії, творець і його творіння, посередник між ними – орел, усі елементи Священного кола, символічно закодованого міфу створіння світу.

Дихотомію плину світової історії у вимірах історії та дому однієї сім'ї передано в автобіографічній повісті Л. Ердрич «Танок голувої сойки» (1995). Образ сучасного американського дому, побудованого на споконвічних індіанських територіях, виокремлюють інтертекстуальні елементи автобіографії. Ця тема об'єднана у комплекси, що можуть перебувати у діалозі один із одним.

«Часом я уявляю за дверима невеличку табличку з гравірованою датою 1782. Ці цифри застрягли в мене в голові так надовго, що я почала вимірювати історичні події, які відбувалися в час, коли перше каміння з довколишніх ферм лягло у фундамент цього будинку. Росія анексувала Крим, Бомарше написав «Одруження Фігаро», статті Конфедерації були ратифіковані. Уся земля на захід від Аппалачів все ще була індіанською територією. Люди, які є моїми предками по материнській лінії оджибва, або, як їх ще називають анішинабе, вільно жили на ній, залишаючи по собі дуже мало артефактів, хіба що власні зуби чи кістки. Вони не піднімали каміння над землею, їхні хатинки з гілок і березової кори не були призначені для довгого життя.

У 1782 році під кожен із наріжних каменів покладено по монеті, щоб мешканці завжди були із грошми. Стіни піднялися, бруси укладені й наслано підлогу з одвічних сосен. Колодязь у тридцять футів глибини викопаний якраз біля дверей кухні. Цей колодязь пересох тільки після того, як були винайдені телевізійні енчилада-обіди.

Пройшло сто років. У 1882 році донька будівельника вже мала онуків. Британці захопили Єгипет. Близько двох мільйонів живе в Парижі, а Німеччина об'єдналася під Бісмарком. Сім'я мого батька Ердрики мігрували на захід Австрії й поселилися в Рочестолі, перейшли з іудаїзму до католицизму. Вони возвели добротну селянську садибу, що й досі стоїть у Чорному Лісі. Укладені останні договори з індіанцями, що повністю відкрило шлях на захід. Більшість анішинабе сконцентрована на невеликих клаптиках землі на захід від Великих Озер. Люди Черепашої Гори носять штани й сукні-каліко, говорять власною мовою, але також відвідують святу месу» [Erdrich 1995b, с. 98–99].

На прикладі власної сім'ї письменниця заперечує ідею спадкоємності духовної культури й національних ідеалів у США, веде прихований діалог із своїми читачами, ставлячи перед ними запитання, на які немає відповіді в історичному континуумі. Будинок у Новій Англії не тільки асимілює історичний претекст, але його опис побудований як його інтерпретація та осмислення. Він пронизаний алюзіями й ремінісценціями, що утворюють особливі змістові комплекси, пов'язані один з одним. Будинок у цьому випадку постає символом певного типу свідомості. Л. Ердріч створюючи оригінальний багатогранний образ, провокує читача на літературний, соціокультурний та науковий діалог.

Запитання і завдання

Охарактеризуйте світоглядні погляди, на яких базується письменницька діяльність Луїз Ердріч.

Яким чином Ердріч у своїх романах зображає світ свого народу?

Чому К. Джейкобс порівнює простір романів Ердріч із фолкнерівською Йокнапатофою?

У чому полягає художнє новаторство Л. Ердріч при створенні романів про корінних жителів Північної Америки?

Розкрийте проблематику епопеї «Любовні чари».

Література

Casstillo, Susan Perez. Postmodernism, Native American Literature and the Real: The Silko-Erdrich Controversy. *Nothing but the Truth: An Anthology of Native American Literature*/ Ed. by John L. Purdy and James Ruppert. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2001. P.15-22.

Erdrich, Louise. Love Medicine: Novel. New York, Toronto, London : Bantam Books, 1984. 314 p.

Erdrich, Louise. The Plague of Doves: Novel. New York: Harper Perennial, 2008. 311 p.

Erdrich, Louise. The Bingo Palace: Novel. New York: Harper, 1995. 274 p.

Erdrich, Louise. The Blue Jay's Dance Autobiographic Novel. New York: Harper, 1995. 223 p.

Erdrich, Louise. The Last Report on the Miracles at Little No Horse : Novel. New York: Perennial, 2002. 361p.

Erdrich, Louise. *Islands and Books in Ojibwe Country: Novel*. Washington, D.C.: National Geographic Directions, 2003. 192p.

Erdrich, Louise. *The Painted Drum: Novel*. New York: Harper, 2005. 276 p.

Erdrich, Louise. *The Plague of Doves: Novel*. New York: Harper Perennial, 2008. 311 p.

Erdrich, Louise. *The Porcupine Year: Novel*. New York: Harper, 2008. 193p.

Erdrich, Louise. *The Round House: Novel*. N.Y.: Harper Perennial, 2012. 321p.

Erdrich, Louise. *La Rose: Novel*. N.Y.: Harper Collins Publishes, 2016. 372p. Jacobs, Connie A. *One Story Hinging into the Next: The Singular Achievement of Louise Erdrich's Interrelated Novels. The Native American Renaissance. Literary Imagination and Achievement/* Ed. by Allan R. Velie and A. Robert Lee. Norman: University of Oklahoma Press, 2013. P.144-160.

Jacobs, Connie A. *One Story Hinging into the Next: The Singular Achievement of Louise Erdrich's Interrelated Novels. The Native American Renaissance. Literary Imagination and Achievement/* Ed. by Allan R. Velie and A. Robert Lee. Norman: University of Oklahoma Press, 2013. P.144-160.

Silko, Leslie Marmon. *Here's an Odd Artifact for the Fairy-Tale Shelf. Studies in American Indian Literature*. 1986. Vol.10. P.177-184.

Шостак О.Г. Художні вираження національної ідентичності в творчості сучасних північноамериканських письменників корінного походження. Київ: Талком., 2020. 544 с.

Леслі Мармон Силко

Шостак О.Г. (Київ)



Леслі Мармон Силко (народилася 5 березня 1948) — американська письменниця. Силко має частку крові корінного народу лагуна публо. Леслі Силко була першим лауреатом гранту Фонду Макартура в 1981 році, має нагороду від «Кола вітчизняних письменників Америки» за життєві досягнення у 1994 році та

премію Роберта Кірша у 2020 році. Зараз вона проживає в Туксоні, штат Арізона.

Леслі Силко народилася в Альбукерке, штат Нью-Мексико, у сім'ї відомого фотографа Леланда Говарда Мармона та вчительки Мері Вірджинії Леслі та виросла на резервації народу лагуна пуебло. Письменниця має змішене походження: належить до лагуна пуебло, має англо-американських та мексиканських предків. Проте у своїй творчості письменниця усіляко підкреслює свою приналежність до лагуни. Силко виросла на краю суспільства пуебло як у буквальному сенсі – будинок її сім'ї був розташований на краю резервації лагуна пуебло, так і в переносному сенсі цього слова, оскільки їй не дозволялося брати участь у різних племінних ритуалах або приєднуватися до будь-якого з релігійних товариств пуебло.

Поки її батьки працювали, Силко та двох її сестер доглядали бабуся Лілі Стагнер та прабабуся Хелен Ромеро, обидві були оповідачками традиційних історій. Багато історій народу лагуна Силко дізналася від своєї бабусі, яку вона називала А'мух, тітки Сьюзі та діда Хенка в ранні роки дитинства. Як наслідок, Силко завжди найбільше ідентифікувала своє походження з Лагуни, заявивши в інтерв'ю з Аланом Велі: «Я змішаного походження, але те, що я знаю, це лагуна».

Освіта Силко включала від дошкільного віку до четвертого класу школи Laguna BIA (Бюро у справах індіанців), а потім індіанської школи Альбукерке (приватна денна школа), остання означала день їзди на 100 миль, щоб уникнути досвіду в школі-інтернаті. . У 1969 році Силко отримала ступінь бакалавра в Університеті Нью-Мексико; вона недовго навчалася у юридичній школі Університету Нью-Мексико, перш ніж продовжити свою літературну кар'єру повний робочий день.

Роман «Церемонія» зробив Силко номером два (після Н.С. Момадея) у списку найяскравіших митців корінного походження серед літераторів так званої «першої хвилі індіанського ренесансу» [Lincoln].

По суті, художні твори Л.М. Силко є найбільш політично орієнтованими серед письменницького загалу корінних письменників. Усі «відьмацтва», описані в романі

«Церемонія», – розповідь про фізичну, екологічну й духовну експлуатацію Північної Америки її колонізаторами. Ще більш глобально такі питання порушено на сторінках масштабного роману «Альманах мертвих» (1991), який часто називають пророчим, оскільки письменниця передбачила події руху запатистів. У романі розгортається гротескна галерея злочинів, що їх породила західна цивілізація, проти підкорених нею народів. Дослідниця творчості Л.М. Силко Е. Кук-Лінн пише про нього як про «найбільш амбіційний роман, коли-небудь надрукований письменником-американським індіанцем, де безстрашно говориться про повернення наших земель, викрадених у нас під час колонізації» [Cook-Lynn 1996, с. 89]. Останній роман Л.М. Силко «Сади в дюнах» спрямований на розв'язання більш екологічних питань, тут письменниця аналізує європейську та американську культуру з погляду індіанської дівчинки. Відрив від природних основ, притаманний сучасному західному світогляду, призводить до екологічної катастрофи – як природної, так і духовної.

Л.М. Силко в романі «Церемонія» аналізує особливості просторової ідентичності народу лагуна пуебло в контексті уранового забруднення їхніх споконвічних земель. Для сакральних територій американських індіанців характерна багатшарова символіка, особлива просторово-часова структура й обов'язковий зв'язок із магічно-ритуальною практикою народу, що проживає на ній. Л.М. Силко переконана, що «наша людська природа, наш дух не визнає жодних кордонів, тоді ми є значно кращими істотами, не такими деструктивними, звичайно, більш щасливими. Ми краще виконуємо своє призначення й живемо в мирі з усім живим на землі, поводимося краще та краще знаходимо вихід зі скрутних ситуацій без того поділу» [Silko 2000, с. 170–171]. Розуміння рівнів інтерпретації традиційних міфів – надзвичайно важливе в процесі аналізу творів корінних письменників. Відверта розповідь про застосування чорної магії в житті корінних жителів Америки написана Л.М. Силко у романі «Церемонія».

Відома літературознавець і критик корінного походження П.Г. Еллен говорить про десакралізацію священних знань у «Церемонії П.Г. Еллен і Л.М. Силко – є представницями

народу лагуна пуебло. Обидві письменниці мають лише чверть крові племені, але якщо П.Г. Еллен пов'язана із племенем через материнський родовід, то в Л.М. Силко цей зв'язок іде через батька, по матері вона має частку черокі крові, а також веде свій рід від переселенців із Німеччини. Змішане походження Л.М. Силко не дозволило їй бути повністю допущеною до всіх ритуальних таємниць племені, їй також не дозволялося бути членом релігійних товариств, які становлять важливу частину традиційного виховання і готують дитину до дорослого життя [Seyersted]. П.Г. Еллен підкреслює: «Серед пуебло людина повинна знати не більше, ніж дозволено її духовним і соціальним статусом» [Allen1990, с. 379].

П.Г. Еллен реагує на появу роману «Церемонію» Л.М. Силко як на текст, що містить смертельну загрозу, тому за будь-якої нагоди вона прагне «не вивчати» цей роман зі своїми студентами на заняттях із літератури. «Моє прочитання відрізняється від того, як його читає більшість. Я переконана, що дослідження «церемоніальної частини» роману, які проводить багато учених, є не менш безневинним, ніж перерізати горлянку власній матері. Навіть коли я просто бачу щось таке надрукованим, у мене по шкірі бігають мурашки. <...> Історія, яку вона поклала в основу сюжету, – це кланова історія, її не можна розповідати поза межами клану. <...> Я довго роздумувала над тим, навіщо вона це зробила. <...> Можливо, її прагнення продемонструвати свою важливість як полукровки змусило її до цього, а можливо, ніхто ніколи не пояснював їй, чому лагуна, як і інші пуебло, так ретельно приховують таємницю їхніх духовних традицій та фольклору» [Allen1990, с. 382–383]. Справедливості заради варто згадати, що саме П.Г. Еллен належить найбільш глибокий, із погляду міфопоетики, аналіз цього роману кількома роками раніше [Allen 1983]. Попри те, що публічно Л.М. Силко не зреагувала на звинувачення П.Г. Еллен, у наступному її романі «Альманах мертвих» дія винесена за межі резервації лагуна пуебло, а у романі «Сади в дюнах» узагалі фігурує вигадане плем'я піщаних ящірок, яке, щоправда, має чимало споріднених рис із культурним ландшафтом лагуна пуебло. В інтерв'ю, яке передувало виданню цього роману, письменниця наголосила, що вона навмисне вигадала це плем'я, щоб не зачіпати нічийх

інтересів [Conversation with Leslie Marmon Silko, с. 173]. Для сакральних територій американських індіанців характерна багатшарова символіка, особлива просторово-часова структура й обов'язковий зв'язок із магічно-ритуальною практикою народу, що проживає на ній.

Л.М. Силко переконана, що «наша людська природа, наш дух не визнає жодних кордонів, тоді ми є значно кращими істотами, не такими деструктивними, звичайно, більш щасливими. Ми краще виконуємо своє призначення й живемо в мирі з усім живим на землі, поводимося краще та краще знаходимо вихід зі скрутних ситуацій без того поділу» [Silko 2000, с. 170–171]. у частину традиційного виховання і готують дитину до дорослого життя [Seyersted]. П.Г. Еллен підкреслює: «Серед пуебло людина повинна знати не більше, ніж дозволено її духовним і соціальним статусом» [Allen1990, с. 379].

П.Г. Еллен реагує на появу роману «Церемонію» Л.М. Силко як на текст, що містить смертельну загрозу, тому за будь-якої нагоди вона прагне «не вивчати» цей роман зі своїми студентами на заняттях із літератури. «Моє прочитання відрізняється від того, як його читає більшість. Я переконана, що дослідження «церемоніальної частини» роману, які проводить багато учених, є не менш безневинним, ніж перерізати горлянку власній матері. Навіть коли я просто бачу щось таке надрукованим, у мене по шкірі бігають мурашки. <...> Історія, яку вона поклала в основу сюжету, – це кланова історія, її не можна розповідати поза межами клану. <...> Я довго роздумувала над тим, навіщо вона це зробила. <...> Можливо, її прагнення продемонструвати свою важливість як полукровки змусило її до цього, а можливо, ніхто ніколи не пояснював їй, чому лагуна, як і інші пуебло, так ретельно приховують таємницю їхніх духовних традицій та фольклору» [Allen1990, с. 382–383]. Справедливості заради варто згадати, що саме П.Г.Еллен належить найбільш глибокий, із погляду міфопоетики, аналіз цього роману кількома роками раніше [Allen 1983]. Попри те, що публічно Л.М. Силко не зреагувала на звинувачення П.Г. Еллен, у наступному її романі «Альманах мертвих» дія винесена за межі резервації лагуна пуебло, а у романі «Сади в дюнах» узагалі фігурує вигадане плем'я піщаних ящірок, яке, щоправда, має чимало споріднених рис із

культурним ландшафтом лагуна публо. В інтерв'ю, яке передувало виданню цього роману, письменниця наголосила, що вона навмисне вигала це плем'я, щоб не зачіпати нічий інтересів [Conversation with Leslie Marmon Silko, с. 173].

Запитання і завдання

Простежте життєвий та творчий шлях Леслі Мармон Силко.

Чому таку важливу роль для Силко відіграє її приналежність до лагуна публо?

Охарактеризуйте ідейний світогляд Леслі Мармон Силко.

У чому полягає художнє новаторство романістики Силко?

Розкрийте проблематику роману «Сади в дюнах» Силко?

Література

Allen, Paula Gunn. The Feminine Landscape of Leslie Marmon Silko's *Ceremony*. *Studies in American Indian Literature*/ Ed. by Paula Gunn Allen. New York: The Modern Language Association of America, 1983. – P.127-133.

Allen, Paula Gunn. *The Sacred Hoop: Recovering the Feminine in American Indian Traditions*. Boston: Beacon Press, 1986. 311p.

Allen, Paula Gunn. Special Problems in Teaching Leslie Marmon Silko's *Ceremony*. *American Indian Quarterly*. 1990. Vol.14. No 4.(Autumn). P.379-386.

Conversation with Leslie Marmon Silko/ Ed. by Ellen L. Arnold. Jackson :UP of Mississippi, 2000. 207p.

Cook-Lynn, Elizabeth. American Indian Intellectualism and the New Indian Story. *American Indian Quarterly* . 1996. Vol. 20. No. 2. P.57-76.

Silko Leslie Marmon. *Almanac of the Dead :A Novel*. N.Y.: Simon and Schuster, 1991. 763p.

Silko, Leslie Marmon *Gardens in the Dunes: A Novel*. Scribner Paperback Fiction Published by Simon and Schuster, 1999. 480 p.

Silko, Leslie Marmon. Listening to the Spirit: An Interview with Leslie Marmon Silko. *Conversation with Leslie Marmon Silko*/ Ed. Ellen L. Arnold. Jackson: Mississippi University Press, 2000. P.162-195.

Шерман Алексі
Шостак О.Г. (м. Київ)



Шерман Джозеф Алексі-молодший (народився 7 жовтня 1966) — індіанський прозаїк, автор оповідань, поет, сценарист і режисер Спокан-Кер д'Ален. Його твори спираються на досвід корінного американця, який походив з кількох племен. Він виріс в індіанській резервації Спокан і зараз живе в Сіетлі, штат Вашингтон.

Майбутній письменник народився в лікарні Sacred Heart у Спокані, штат Вашингтон. У дитинстві він жив у резервації Спокан, розташованій на захід від міста Спокана. Його батько, Шерман Джозеф Алексі, був членом племені кер д'ален, а мати, Ліліан Агнес Кокс, мала змішане походження з народів колвіл, чокто, спокана, а також європейське коріння. Алексі народилася із гідроцефалією, станом, який виникає, коли в шлуночковій системі головного мозку є аномально велика кількість церебральної рідини. Йому довелося зробити операцію на мозку, коли йому було шість місяців, і він мав високий ризик померти або отримати розумові розлади. Операція пройшла успішно; Алексі не зазнав психічних ушкоджень, але мав інші побічні ефекти. Його батьки були алкоголіками, хоча мати змогла позбутися згубної звички. Батько ж часто втікав з дому заради випици на кілька днів поспіль. Щоб утримувати своїх шістьох дітей, мати Алексі, Ліліан, шила ковдри, працювала клерком у Wellpinit Trading Post, не цураючись ніякої іншої роботи.

Алексі отримав середню освіту у школі-інтернаті. Письменник описує своє життя там як складне, оскільки його постійно дразнили інші діти, він терпів жорстоке поводження, яке назвав «тортурами» з боку білих черниць, які там викладали. Вони називали його «Глобус», тому що його голова була більшою, ніж зазвичай, через гідроцефалію. До семи років у Алексі були судоми та нічне нетримання сечі; йому довелося приймати сильні ліки, щоб контролювати це. Через проблеми зі здоров'ям він був виключений з багатьох заходів, які є обрядовими для молодих індіанських чоловіків. Проте Алексій

був відмінником у навчанні, читаючи все підряд, включаючи посібники з ремонту автомобілів.

Ш. Алексі називають автором, який прагне «переписати» історію американського континенту за допомогою всеосяжної іронії. Критик Д. Грассіан, жартуючи, вивів формулу Алексевої поетики: «творчість дорівнює роздратованій люті, помноженій на уяву» [Grassian, с. 128]. Іншою дилемою, перед якою постає Алексів читач, є в спроба зрозуміти, що ж саме прагне донести до нього автор. «Алексі надзвичайно схильний до саморефлексії, тому добре знає про читацькі проблеми в спробах відрізнити факти й фікцію в його творах» [Grassian, с. 128]. Алексі густо оздоблює власні тексти різноманітними алюзіями, які важко розпізнати з першого разу. Проте найбільш шокує спроба аргументації власних ідей, що провокують і відверто епатують, із частим використанням смислових спекуляцій навколо ідей «індіанськості» у сучасному світі.

Його найвідомішою книгою є збірка оповідань «Самотній рейнджер і кулачний бій Тонто в небі» (1993). Він був адаптований як фільм «Димові сигнали» (1998), для якого він також написав сценарій.

Його перший роман «Резерваційний блюз» отримав у 1996 American Book Award. Його перший роман для молоді, «Абсолютно правдивий щоденник індіанця з неповним робочим днем» (2007), є напіваавтобіографічним романом, який отримав Національну книжкову премію США з молодіжної літератури 2007 року та премію «Одіссея» як найкращу аудіокнигу 2008 року за молодь (читає сам Алексі). Його збірка оповідань і віршів «Військові танці» 2009 року виграла Премію ПЕН/Фолкнера за художню літературу 2010 року.

Не останню роль у процесі виживання корінних американців відіграв гумор, він наявний навіть у дуже сумних оповідках. Так руйнується ще один стереотип – про червоношкірого з непроникливим лицем. Письменники-нативісти неодноразово висміювали різноманітні особливості білої культури. Кілька років тому на офіційному сайті одного з найбільш комерційно успішних сучасних письменників США Шермана Алексія (представник народу спокан-курд'ален) обігравали відому сентенцію колоніальної думки про те, що

індіанці за своїм еволюційним розвитком ближчі до тварин, ніж до людей. Під його фотографією надрукована фраза: «I feel a beast in me – it's WASP». Дослівний переклад звучить приблизно так: «Відчуваю в собі звіра – це ОСА». Ну, по-перше, оса – це не звір, а комаха, хоч доволі й кусюча, але головне значення полягає в тому, що «WASP» – насправді поширена аббревіатура для «White Anglo-Saxon Protestant», що репрезентує представників привілейованого суспільства. Нонсенс як результат переосмислення традиційної фігури відсутності смислу являє собою константу у творчості Ш. Алексі.

Яскравим прикладом подібної фривольної спекуляції є оповідання «Їдці гріхів», що входить до збірки «Найкрутіший у світі індіанець» (2000). Читач не відразу розуміє, про яку війну йдеться з перших рядків твору, не може з'ясувати ні її часових меж, ні її реальності або ілюзорності. «Мені наснилася війна напередодні того дня, коли вона насправді розпочалася, проте, аби назвати це війною, потрібні були роки. Наступного дня я прокинувся з точним розумінням, що війна або те, що вони нею не назвуть, ось-ось розпочнеться, а я стану солдатом у малій сорочечці» [Alexie 2000, с. 76]. Для поетики автора характерний прийом розщеплення дійсності з подальшим прагненням її пізнання в такий спосіб. На початку твору війна як метонімія імперіалізму, що використовує постмодерну ситуацію світу для власного збереження. Герой несвідомий власної національної ідентичності, втрачає розуміння свого місця у світі й відразу ж стає об'єктом гри неусвідомлюваних стихій імперіалізму.

Письменник прагне спокусити читача історичною грою, аби заплутати його в лабіринті історичних подій. Пояснюючи час, який вибраний для опису подій, Ш. Алексій вдається до низки визначних подій XX ст. «То були дні перед тим, як кольорове телебачення прийшло на резервацію, проте вже після того, як синьоокий чоловік скинув два симетричні шматки сонця на Японію. Усе це відбувалося ще до того, як симпатичний католик був убитий у Далласі, залишивши яскраво-червону позначку на стрічці, що відмірює час, але вже після того, як блакитноокі чоловіки несли темнооких дітей до печей, аби зробити з них золу. Я був темноокиим індіанським хлопцем, який, спираючись на сосну, міг переломити її надвоє.

Мені було дванадцять, я був сильним із гладкою шкірою кольору затоки Чумакум у квітні-травні, коли воду неможливо відділити від бруду» [Alexie 2000, с. 76–77]. Ш.Алексі прагне зруйнувати автоматизм сприйняття історії XX ст., вдаючись доприйому одивнення. Семантична ускладненість Алексівої лексики, навмисне змішування стильових шарів і ціла система «перемикачів» читацької свідомості як сюжетотворчі чинники спрямовані на руйнацію стереотипів сприйняття. Це полегшує розуміння того, як просторова ідентичність споканів може бути вбудована у світову історію середини XX ст. Авторова «злість» проти білої цивілізації-руйнівниці представлена образами синьооких убивць. Проте реалістичність викладених подій на цьому й завершується, оскільки надалі Ш. Алексі вдається до кінематографічного прийому «укрупнення масштабу» і події починають розгортатися на території резервації, після чого переходять до якоїсь невідомої, майже інопланетної лабораторії.

Схильність до постмодерної іронії у творчоті Ш. Алексі найбільш яскраво виявляється у застосуванні пастишу у збірці «Найкрутіший у світі індіанець». Пастиш Ш. Алексі позбавлений будь-якого позитивного змісту, і має на меті прочитання історії США як непередбачуваного наративу, що пояснює прагнення письменника інтерпретувати події XX ст. як історизацію порожнього образу пізнього капіталізму.

Система нав'язаних правил у «Найкрутішому у світі індіанцеві» створює специфічний ігровий простір, що моделює реальність, доповнюючи її емоційним складником. У процесі Алексевої гри виникають «інші світи», що позбавляють ореолу сакральності багато звичних для мейнстримної свідомості ідеологем, парадоксально відтворюючи актуальні культурні стереотипи з їхнім «ігровим» переосмисленням. Алексева гра стає сферою емоційної комунікації між письменником і його читачем. Саме завдяки емоційним символам, що відсилають до історичних реалій минулого, а почасти – і сьогодення корінних народів, письменник прагне передати стан приниження й неспокою автохтонних людей, що має висвободити на емоційному рівні свідомість пересічного американця з-під звичного гніту стереотипів історії та культури.

Іронічної гри у творчості Ш. Алексі повсякчас порушують нав'язані мейнстримом правила і межі. Мета цієї гри – створити наративні простори, у яких комфортно почуваються корінні американці. Залучаючи постмодерніські прийоми та техніки, автор знайомить читача із Іншими для некорінного читача, впливаючи на його перцептивну спроможність віднаходити знайомі екзистенції у світі Іншого. Іронія, кіч, пастиш як трансгресивна практика у творчості Алексі допомагає вибудовувати гетеротопну реальність, описуючи події на межі реального та неіснуючого, ці оповіді апелюють до свідомості мейнстриму, вказуючи на особливо болючі сторінки історії США та Канади.

Запитання і завдання

Простежте життєвий та творчий шлях Шермана Алексі. Як думаєте, чим він відрізняється від інших письменників корінного походження?

У чому виявляється художня своєрідність творчості Алексі?

Яким чином Алексі у своїх творах зображує зовнішній світ сучасних індіанців крізь призму іронії?

Визначте проблематику оповідання «Їдці гріхів». Чому цей твір є резонансним для читачів некорінного походження?

Література

Шостак О.Г. Художні вираження національної ідентичності в творчості сучасних північноамериканських письменників корінного походження: Київ: Талком., 2020. 544с.

Alexie, Sherman. *The Lone Ranger and Tonto Fistfighting in Heaven*. New York: Grove Press, 1993. –240p.

Alexie, Sherman. *The Toughest Indian in the World*. -New York: Grove Press, 2000. –238 p.

Alexie, Sherman. *Ten Little Indians*. New York: Grove Press, 2003. 256 p.

Alexie, Sherman. Interview with John Purdy. *Writing Indian Native Conversations*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2009. P.130-148.

Grassian, Daniel. *Understanding Sherman Alexie*. Columbia: University of South Carolina Press, 2005. 224p.

Література Канади

Маргарет Елеонор Етвуд

Радчук О.В. (Харків)



Маргарет Елеонор Етвуд – канадська письменниця, феміністка, поетеса, літературний критик та екологічна активістка. Вона чотири рази була лауреатом Букерівської премії. У 2018 році вона підписала звернення американського ПЕН-центру на захист українського режисера Олега Сенцова, політв'язня в Росії. Письменниця Маргарет Етвуд залишається активною і сьогодні: підтримує Україну в боротьбі з російськими агресорами, бере участь в акціях протестів та опору російської окупації, поширює звернення президента України Володимира Зеленського.

М. Етвуд найбільш відома як авторка роману-антиутопії «Оповідь служниці» (1985) про сексуальне та репродуктивне насильство над жінками в постапокаліптичній Америці, яка стає культовою для фемінізму.

Актуалізація гендерної проблематики в англomовній літературі зумовлена багатьма факторами, серед яких, насамперед, зміна ролі жінки в світі. Не випадково поняття «гендер» приходить до всіх мов з англійської, як першої міжнародної мови, і включає в себе цілу низку характеристик. Гендер – це соціальна модель, яка є своєрідним результатом соціалізації людини.

У філології гендерні дослідження проводилися в різних аспектах. А. Кириліна розглядає мовну поведінку жінок і чоловіків з позицій лінгвокультурології та когнітивної лінгвістики (Кириліна, 1999). О. Амірова досліджує стилістичні гендерні маркери, мовні засоби виразності, які відрізняють чоловіків і жінок через інтерпретацію художніх текстів англійської літератури (Амірова, 2020).

Поняття «гендер» набуло поширення не лише у феміністичних теоріях, а й у художній літературі. Гендерні проблеми, які розглядаються сучасними англomовними письменниками, мають багатогранний характер. Вони не

обмежуються психологічними та фізіологічними описами індивідів, а висвітлюють соціально зумовлені причини формування уявлення про маскуліність і феміність у сучасному світі. Гендерна проблематика стає структурними елементами художнього твору.

Гендер характеризує людину через стереотипи, закріплені в свідомості людей. У художній літературі висвітлення гендерних особливостей персонажа впливає на сприйняття твору в цілому.

Інтерес у цьому плані викликає репрезентація жінки в сучасній англійській літературі, зокрема феміністичний характер творчості М. Етвуд.

Не лише твір «Розповідь служниці» присвячений гендерним питанням. Інші відомі твори письменниці по-різному висвітлюють цю проблему. До основних художніх творів М. Етвуд за 50 років її творчості належать: «Істівна жінка» (1969), «Сплив» (1972), «Леді Оракул» (1976), «Життя перед людиною» (1979), «Тілесні ушкодження» (1981), «Оповідь служниці» (1985), «Котяче око» (1988), «Наречена-розбійник» (1993), «Псевдонім Грейс» (1996), «Сліпий вбивця» (2000), «Орікс і крак» (2003), «Пенелопіада» (2005), «Рік потопу» (2009), «МаддАдам» (2013), «Заповіти» (2019). Цей перелік свідчить, що найбільш значуща проза створена в період розквіту творчих сил М. Етвуд.

Письмениця народилася 18 листопада 1939 року в Оттаві, Онтаріо, Канада. Вона друга з трьох дітей дієтолога Маргарет Дороті Кілліам і ентомолога Карла Едмунда Етвуда. У її батьків на той час були дуже рідкісні професії. Завдяки дослідженням свого батька вона провела першу частину свого дитинства в лісах північного Квебеку, а пізніше також жила в Сент-Марі та Торонто. В одинадцять років Маргарет почала навчатися в середній школі в Лісайд, до цього часу вона вже навчалася вдома. Змалку вона захоплювалась читанням книг, коміксів і казок братів Грімм. У шістнадцять років вона вирішила присвятити своє життя письменництву. У 1961 році вона закінчила університет Торонто, отримавши ступінь доктора філософії з англійської мови, а наступного року отримала ступінь магістра в коледжі Редкліфф. Викладала в ряді канадських університетів. Крім письменницького таланту,

Етвуд володіє хистом до фотографування та малювання акварелями: її малюнки служать своєрідною ілюстрацією до її робіт, вона часто створює обкладинки своїх книг.

Професія її батька змусила родину Етвуд забратися в самі безлюдні регіони канадської Півночі, що справило сильний вплив на творчість майбутньої письменниці. У своїх ранніх збірках поезії Етвуд оспівує незайманий світ природи і засуджує прихильність до матеріального.

Треба зазначити, що перші вірші Маргарет спробувала написати у шість років. Натхненням стали міфи та казки, якими дівчинка цікавилась з раннього дитинства. У студентські роки вона вже активно публікувала свої поетичні твори в університетському журналі «Acta Victoriana». Поетична творчість студентки М. Етвуд розвивалась під впливом професора поезії Джека Макферсона у Вікторія Колледж Університету Торонто. Не зважаючи на те, що М. Етвуд найвідоміша як авторка прозаїчних художніх творів, у неї видано 17 поетичних збірок, за які вона отримала числені нагороди і визнання як поета.

Багато творів М. Етвуд як художніх, так і нехудожніх, нерозривно пов'язані з канадськими реаліями. Так, у її ранніх збірках поезії віддзеркалено животрепетну тему для канадців – тему виживання. Своєрідність канадського світосприйняття полягає в тому, що постійною складовою життя людини в цій країні постає боротьба з природою на величезній території нечисленого населення. В уявленні Маргарет природа є не лише гармонією, але й хаосом, небезпечним для людини, яка стійко і мужньо протистоїть природним лихам. Водночас канадська земля і сувора і милосердна для людини. Ця тема знаходить пізніше теоретичне обґрунтування в книзі «Вживання: тематичний путівник канадською літературою», що належить до літературно-критичних творів. Літературознавець Ганна Улюра зазначила в есе «Маргарет Етвуд»: «Кожен її текст – твір про виживання. Насамперед з погляду екологічної проблематики. У Канаді переважно суворий клімат, де таки доводиться виживати. Канада Етвуд – це рідко великі міста, переважно крихітні містечка, а то й первісні ліси».

Потрібно вказати, що передусім творчість Маргарет Етвуд все ж таки сфокусована на феміністській тематиці.

У своєму першому романі «Істівна жінка», який був захоплено прийнятий критиками, письменниця продемонструвала вміння відтворити зовнішню сторону життя жінки, яку сучасне споживче суспільство сприймає лише як безлику, «середню жінку». Це історія молодої жінки, чий розумний, структурований, орієнтований на споживача світ починає вислизати з поля зору. Після заручин Маріан відчуває, що її тіло та її внутрішнє Я розлучаються.

Маргарет Етвуд написала «Оповідь служниці» в 1985 році (до цього часу вона випустила вже 5 романів). Його жанр – антиутопія.

Антиутопія – це зображення в художній літературі небезпечних наслідків, що пов'язані з випробуваннями над людьми за-для «поліпшення» якихось принадливих соціальних ідеалів. У другій половині XX століття жанр розмежовують на гротескно-сатиричний, філософсько-психологічний та інтелектуально-іронічний різновиди. Осмислення негативних наслідків діяльності людини, а саме – вплив науково-технічного розвитку, екологічні катастрофи та пов'язана з цим небезпека, урбанізація та глобалізація суспільства відповідно сприяло формуванню нових моделей антиутопії (технологічної, екологічної, соціально-політичної).

Олена Оксенич, яка перекладе пізніше не одну книгу письменниці, представила в 2017 році українською мовою саме цей твір.

Дія роману «Оповідь служниці» відбувається в майбутньому у вигаданій тоталітарній державі під назвою Республіка Гілеад, що знаходиться на території нинішніх Сполучених Штатів. У Гілеаді вся влада і всі права належать військовим. Інші громадяни республіки є їхніми слугами (фактично рабами). На жаль, через забруднення навколишнього середовища лише кожна сота жінка в країні може народити дитину. Тому жінок відповідного віку, здатних мати дітей, примусово виганяють з усієї Республіки для народження потомства.

Під час навчання жінки живуть у спеціальному приміщенні під постійним наглядом. Потім дружини офіцерів

обирають їх коханками для своїх чоловіків. Таких жінок називають покоївками або служницями, вони повинні носити червоний одяг і виконувати ряд релігійних обрядів. Ці жінки не мають права володіти, працювати, любити, читати чи писати. Вони не можуть бігати вранці, влаштовувати пікніки та вечірки, їм заборонено одружуватися повторно. У них залишилася лише одна функція – дітонародження.

Одна з служниць – Джун. Колись у неї були коханий чоловік і дочка. Але зараз вона повинна підкорятися законам Гілеаду... Однак Джун не така, як усі. Жінка розуміє, що відбувається; вона хоче втекти і все ще вміє любити...

У центрі сюжету – колишня бібліотекарка, яка після невдалої спроби втекти з країни опиняється в таборі для майбутніх служниць. Доля її чоловіка невідома; її дочку забрали до притулку. Вона стає слугою Командора. Власники дають їй ім'я Фред, тому що тепер вона належить Командору на ім'я Фред. Раз на день вона може піти по магазинах, де навіть назви магазинів зображені на малюнках, адже жінкам у цьому світі читати заборонено. Раз на місяць вона займається сексом з господарем і молиться, щоб з їхнього союзу вийшла здорова дитина. Пізніше Джун закохується в водія Командора Ніка, від якого вона думає, що завагітніла. Наприкінці роману за нею приходять поліція і забирає. Що з нею сталося далі, невідомо...

Особлива увага приділяється створенню художнього образу головної героїні роману Джун, тобто домінантного. М. Етвуд втілює в образі Джун найкращі жіночі якості, вміння боротися за своє життя та бути прикладом для інших. Це феміністичний трактат, авторка якого захищає права жінки в сучасному суспільстві. Маргарет Етвуд підкреслює, що її книга зовсім не антиутопія, і що деякі речі, характерні для Гілеаду, вже відбувалися в американському суспільстві у 1980-х, і вона лише помітила та дещо перебільшила. Це феміністичний трактат спрямовано для роздумів майбутнім поколінням.

У своєму виступі на нью-йоркському саміті «Women in the Word» у 2018 році Маргарет Етвуд зазначила: «Як би ми сьогодні жили в світі «Оповіді служниці», я була б у в'язниці... У сценарії нічого не змінилось, але змінився контекст. Тому глядачі дивились серіал вже іншими очима. Чи могла я

передбачити це 1985 року? Ні. Тоді я не думала, що ми рухатимемося назустріч тому, що відбувається в книзі. Однак в Америці завжди були люди, які так чи інакше хотіли б повернути 17 сторіччя з його пуританськими звичаями» [Цит. за Улюра Г. Ніч на Венері: 113 письменниць, які сяють у темряві. С. 369].

Роман знімався кілька разів, вперше це сталося в 1990 році. Тоді головні ролі у фільмі «Історія служниці» виконали Наташа Річардсон і Фен Данавей. Новий виток інтересу до роману викликала екранізація каналу Хулу – серіал «Розповідь служниці», який отримав п'ять премій «Еммі» і зробив зіркою геніальну актрису Елізабет Мосс, що зіграла Фред.

Багато висловлювань з цього роману М. Етвуд стали афоризмами: «Треба було» – марні слова. Про те, чого не було. Слова з паралельного світу. З іншого виміру», «Пережив і те, і інше, я не знаю, що гірше: сильне почуття чи його відсутність», «Живи сьогоднішнім, користуйся моментом, більше нічого не маєш».

У свої 82 Маргарет Етвуд продовжує відстоювати права жінок на сторінках нових бестселерів. Такий підхід дає змогу розкрити та представити гендер не лише як параметр, що відбиває гендерну ідентичність автора, а й як параметр, що є елементом структури художнього твору.

Запитання і завдання

Проаналізуйте, як формувалась М. Етвуд як особистість, чому обрала саме творчий шлях письменниці.

У чому виявляється феміністичний характер творів М. Етвуд?

Доведіть, що роман «Розповідь служниці» за жанром є антиутопією.

Визначте проблематику одного з романів письменниці та опишіть головні події, що відбуваються у ньому, як вони сприяють розкриттю образу головних персонажів?

Схарактеризуйте типові художні прийоми, які використовує письменниця у створенні художніх текстів?

Розміркуйте, у чому полягає актуальність питань, поставлених та розкритих у творах сучасної канадської письменниці М. Етвуд?

Література

Амірова О. Гендерні маркери в сучасній англоязичній літературі. *Філологічні науки. Вопросы теорії і практики*. 2020. Том 13. Випуск 4. С. 39–42.

Кириліна А. Гендер: лінгвістичні аспекти. Москва: Ін-т соціології РАН, 1999. 190 с.

Улюра Г. Ніч на Венері: 113 письменниць, які сяють у темряві. Київ : ArtHuss, 2020. 464 с.

Етвуд М. Розповідь служниці. Fine in Fine, Flawless, 1st ed 1st pt Canadian, Опубліковано McClelland and Stewart, Торонто, ON, Канада, 1985. 311 с.

Етвуд М. Оповідь Служниці. Харків : КСД, 2017. 272 с.

Етвуд М. Сліпий убивця. Харків : КСД, 2018. 512 с.

Етвуд М. Орикс і Деркач. Харків : КСД, 2020. 320 с.

Етвуд М. Заповіти. Харків : КСД, 2020. 350 с.

Coffey-Glover, L. Men in Women's Worlds: Constructions of Masculinity in Women's Magazines Basingstoke. Палгрейв Макміллан, 2019. 272 с.

Лакофф Р. Мова і місце жінки. N. Y.: Harper and Row, 1975. 328 с.

Томас Кінг

Шостак О.Г. (м.Київ)



Томас Кінг (нар. 1943) — канадський письменник і телеведучий, який пише про перші нації Канади. Творчість Томаса Кінга — це особлива сторінка в літературних здобутках автохтонних письменників Канади. «Медсин ривер» — перший індіанський роман, перекладений французькою мовою, що здобув надзвичайну популярність у Франції.

Народився в Розвіллі, штат Каліфорнія, 24 квітня 1943 року, має німецьке та грецьке походження від своєї матері та та невизнане племінне походження черокі від свого батька. Його батько покинув сім'ю, коли хлопчики були зовсім маленькими, і що їх майже повністю виховувала мати. У своїй серії лекцій Массі, яка згодом була опублікована як книга «Правда про історії» (2003), Кінг розповідає, що після смерті їхнього батька

вони з братом дізналися, що їхній батько мав ще дві сім'ї, жодна з яких не знала про третю.

У дитинстві Кінг відвідував гімназію в Розвіллі, Каліфорнія, а також приватні католицькі та державні середні школи. Залишивши навчання в Університеті штату Сакраменто, він ненадовго приєднався до військово-морських сил США, перш ніж його звільнили через травму коліна. Після цього Кінг працював на кількох роботах, у тому числі водієм швидкої допомоги, касиром у банку та фоторепортером у Новій Зеландії протягом трьох років.

Згодом Кінг отримав ступінь бакалавра та магістра в університеті штату Чіко в Каліфорнії. Він переїхав до Юти, де працював консультантом для студентів-індіанців, перш ніж закінчити докторську програму англійською мовою в Університеті Юти. Його магістерська дисертація 1971 року була присвячена кінознавству. Його докторська дисертація 1986 року присвячена дослідженням індіанців, була однією із найперших робіт, присвячених традиції усної розповіді як літератури. Приблизно в цей час Кінг зацікавився усними традиціями американських індіанців і оповіданням. Він покинув резервацію в 1980 році.

Після переїзду до Канади в 1980 році Кінг на початку 1980-х років викладав англійську мову в Університеті Летбріджа (Альберта). Він також працював викладачем факультету вивчення американських індіанців Університету Міннесоти. Зараз він є професором англійської мови в Університеті Гвельфа (Онтаріо) і живе в Гвельфі.

Кінга було обрано прочитати лекції Массі 2003 року під назвою «Правда про історії: розповідь рідного народу». Кінг був першим лектором Массі, який визнав у себе аборигенне походження. Письменник досліджував досвід індіанців в усних оповіданнях, літературі, історії, релігії та політиці, популярній культурі та соціальних протестах, щоб зрозуміти стосунки Північної Америки з її аборигенами.

У своєму відомому творі «Незручний індіанець. Цікавий звіт про корінне населення Північної Америки» зауважує, що, якщо поглянути на стосунки між «корінним і не-корінним населенням Північної Америки, важко зафіксувати суттєву відмінність між минулим і теперішнім. Тоді коли обходяться

без допомоги зброї та сурм, відчуття північноамериканської зверхності стає краще замаскованим, а презирство не таке дзвінкоголосе, але ставлення до корінних народів і у двадцять першому столітті залишається таким самим, як і у попередніх віках» [King 2013, с.xv].

Т. Кінг, поряд із суто літературними творами є авторами історико-філософських розвідок, навіть юридичних документів, де порушено нагальні питання трактування категорії «справжньої тубільності». Загалом, представники корінних націй у своєму дискурсі прагнуть керуватися фактами індіанської історії й культури останніх 500 років, тому їхня літературна традиція часто стає фікціоналізацією історичного досвіду, потужним інструментом репрезентації корінної ідентичності та її культурною критикою.

Т. Кінг писав, що «більшість жителів Північної Америки вірить у те, що Канада й США в момент незбагненої щедрості надали корінним народам особливі права, закріплені особливими угодами, зробивши такий собі подарунок. Безперечно, будь-хто знайомий з історією індіанців у Північній Америці знає, що корінні народи заплатили дорогою ціною за кожне право, закріплене угодою, а іноді мусили платити декілька разів за одне й те саме» [King 2013, с. 70].

Письменник зауважує, що в «дитинстві індіанці завжди були індіанцями. Іноді індіанці перетворювалися в мохавків, черокі, крі, блекфутів, тлінготів або семінолів. Але найчастіше вони були індіанцями. Колумба звинувачують у запровадженні цього терміна, попри те, що він не прагнув зробити щось лихе. Просто він шукав Індію й думав, що знайшов її. Безперечно, він помилився, тому з плином часу різноманітні інституції прагнули виправити цю помилку. Індіанці перетворилися в америндів або в аборигенів, у корінні народи чи в американських індіанців. Пізніше вони стали іменуватися першими народами в Канаді й корінними американцями в Сполучених Штатах. Залишається непорушним факт: ніколи не існувало достовірної назви для того, щоб передати суть. На мою думку, один термін вартий іншого. «Перші нації» – вибір Канади, у той час як корінні американці – модний термін у США. Мені подобаються обидва терміни, але найбільш поширений усе ж – індіанець, що є загальним позначенням,

увесь час нагадує мені про невиконані зобов'язання в Північній Америці» [King 2013, с.хiii].

Велику роль у творчості письменника відіграє висвітлення історичних полій минулого корінних націй континенту. Він підкреслює, що лакота з шаєнами, очолювані такими визначними постатями, як Скажений Кінь, Сидячий Бик, Галл, отримали найбільш визначну перемогу в індіанських війнах над військами генерала Дж. А. Кастнера в Літл Біг Хорн у 1876 році. Відомості про поразку Кастнера зіпсували святкування століття країни. Т. Кінг назвав цю подію «моментом національної ідентичності» корінних народів Північної Америки [King 2013, с. 10]. «Нам розповідали історію поразки Кастнера стільки разів, у різних ракурсах, що цей момент в історії великих рівнин Монтани став основою для метафори, яка позначає щось героїчне, але погано сплановане та передчасне» [King 2013, с. 10].

Кінг наголошував, що, попри весь потенціал і впливовість визвольного Руху американських індіанців, його життя на політичній мапі США було надзвичайно нетривалим. «До кінця 1990 рр. уся верхівка АІМ або опинилася у в'язниці, або їхнє життя було просто зруйноване різноманітними урядовими санкціями, законними чи незаконними» [King 2013, с.157]. Донині відкрите питання про роль цієї організації в історії паніндіанського руху. Дехто звинувачує її у волюнтаризмі й екстремізмі, надаючи всій діяльності негативного забарвлення, водночас існує й інша думка про діяльність цієї організації, що обґрунтував Т. Кінг: «АІМ й інші активістські групи стомилися від умовляння й необхідності весь час бути прохачами, яких завжди ігнорують. Чи існував інший шлях для того, щоб привернути увагу до проблем корінного населення, окрім як вийти на демонстрації, спричинити конфронтацію, а коли випадала нагода – і насилля? – Ні» [King 2013, с.157–158]. К. Вомак пише про вплив Червоної сили на формування індіанської інтелектуальної традиції: «Література корінних американців багато чим завдячує активізму, що оточував її, хоч часом нам і не зручно визнавати його вплив у романах, віршах і п'єсах. І якщо в Канаді роман про «червоний рух» з'явився ще за рік до друку «Священного кола», написаний представницею народу оканага Дж. Армстронг («Слеш» (1985), то Сполученим

Штатам ще варто написати свій твір на цю тему. Червоний Рух просто просочується крізь сторінки белетристики американських індіанців, що призвело до зміни у свідомості й породило національну гордість, без якої просто не відбулися б індіанські письменники» [Womack 2008, с. 26].

Т. Кінг звертає увагу на ту провідну роль, яку відіграли представники корінних націй у тому, що європейська цивілізація мала змогу рушити вглиб північноамериканського континенту. «Що змушує робити нас сьогодні історія, так це пам'ятати про пастки, що їх корінні народи ставили на шляху західної міграції європейців углиб континенту, забуваючи, що саме корінні жителі надавали допомогу європейцям у цьому русі, показуючи річки та інші джерела води, навчаючи мисливства, ознайомлюючи з особливостями ландшафту, представляючи їх друзям і родині. Мені здається, що згадати про це було б надзвичайно корисно, тоді як популярна історія, присвячена тому періоду, усіляко ігнорує це, актуалізуючи натомість факти про те, які проблеми чинили індіанці переселенцям. До того ж імена корінних жителів, що допомагали європейцям, прагнучи перекинути мости між двома різними групами людей, щоб нині згадати про них із вдячністю, не збереглися в історії. Якщо й збереглися, як ім'я Сакавеа, то історики весь час намагаються подивитися десь убік, аби знайти мотиви такої поведінки» [King 2013, с. 19].

У той час як, завдяки старанням Голлівуду, у суспільній свідомості міцно утвердилося уявлення про «кровожерливих індіанців», масові вбивства корінних жителів Північної Америки обходять мовчанням. Досі не існує жодного твору мистецтва або кінематографу, де було б висвітлено трагедію знищення корінних жителів. Т. Кінг доводить, що «не тільки індіанці вбивали – білі були більш успішними в цьому», а також подає в книзі «Незручний індіанець. Цікавий звіт про корінних людей Північної Америки» довгий, але не повний список убивств, вчинених білими: «1598 р. там, де нині розташоване Нью-Мексико, Хуан де Онате зі своїм військом убив понад вісімсот аcoma, а чоловікам у віці до 25 років, що були залишені живими, відрізав по коліно праву ногу. 1637 року Джон Андерхіл зі своїми поплічниками вбив від шестисот до семисот пекотів біля Містик Ривер у Коннектикуті. 1687 року

вбито понад сто сорок піналів та аравайпа апачів у Кемп Грант, що в Аризоні. Двісті п'ятдесят північних шошонів знищено 1863 року під час різанини на Бівер Рівер у сучасному Айдахо, тоді як генерал Генрі Аткинсон убив понад сто п'ятдесят сауків і фоксів в усті річки Бед Екс у Вісконсині 1832 р. Звичайно, відома різанина 1864 р. у Сан-Крік, Колорадо, де двісті мирних жителів були перебиті злочинцями, у яких просто чесалися руки, аби когось убити, а ще зловісно відома різанина біля Вундид Ні, де понад двісті лакота розпрощалися з життям» [King 2013, с. 5]. Знищення корінного населення розпочалося практично від початку заселення континенту, попри те, що для новоприбулих європейців індіанці були надзвичайно важливою умовою виживання на новому місці. Як наголошує Т. Кінг, «на початку індіанців було надзвичайно важко ігнорувати», та попри це колоністи у своїх звітах усе одно більшої уваги надавали «тому, що вони вважали «темним складником» аборигенів. Озброєних божественним імперативом населяти й підкорювати землю, їх, без сумніву, дратувало, що ця незаймана земля, як вони її собі уявляли, пустеля, яку їм пообіцяли, населена. Дивлячись на неї через християнську доктрину XVII ст., вони, безперечно, були спроможні сприймати світ лише у вигляді дихотомії світло – темрява, добро – зло, цивілізація – дикунство» [King 2013, с. 23].

Говорячи про розтиражовані Голлівудськими вестернами стереотипи, Кінг іронізує, що в тому світі можна було бути або тільки ковбоєм, носієм добра, або кровожерливим індіанцем, іншого бачення ця доктрина не пропонувала. «Чужаки на чужій землі, європейці швиденько створили свій наратив, у якому позбавили корінних жителів людяності, знизивши їх до інструменту божої карі. За допомогою елегантної суміші прагнення й доктрини колонізатори пояснювали атаки індіанців не як наслідок власної неправильної поведінки або результат взаємних непорозумінь, а лише як божий спосіб перевірити, чи обраний народ достатньо приділяє йому уваги. Індіанські набіги розглядали як тест, за допомогою якого вимірювали силу й глибину віри» [King 2013, с. 23–24]. Безперечно, у цьому наративі простежуване яскраве прагнення письменника змусити загал, що читає, осягнути «факти», які постачає історична реальність, що перебуває поза

зацікавленістю мейнстримної історичної науки, яка поділяє її на прості двополюсні опозиції (свій – чужий, білий – червоний, цивілізований – дикун). У такий спосіб Кінг прагне створити для читача досвід індіанської історії у вигляді полеміки навколо питання, чи може такий історичний наратив бути об'єктивною репрезентацією індіанської історії, чи вона лише суб'єктивно конструйована автором.

Т.Кінг переконаний, що зневажливе ставлення до корінних жителів нової землі лягло в основу так званих індіанських воєн, що роздирали Північну Америку протягом кількох століть. Письменник розпочинає їхній відлік із війни 1622 – 1644 рр., коли конфедерація паухетанів воювала з колоністами Вірджинії, після бійні, спричиненої Джоном Андерхілом у 1637 р., розгорілася пекотська війна, у Массачусеттсі й Род Айленді точилася війна короля Філіпа (1754 – 1763). Франко-індіанська війна охопила величезну територію від Вірджинії до Нової Шотландії, корінні народи підтримували різні сторони. Так, алгонкіни були на боці французів, тоді як ірокези воювали пліч-о-пліч із британцями (1754 – 1763). Війна тускарорів розпочалася 1711 року на півночі Каліфорнії, майже одночасно на півдні Кароліни спалахнула війна ямасі (1715 – 1718). Понтіаки уклали союз племен, щоб відтіснити британців із долини ріки Огайо (1763 – 1774), із новою силою цей військовий конфлікт спалахнув знову в 1790 – 1794 рр. 1811 року відбулася битва тіптіканой біля річок Вашаб і Тіптіканое, за нею війна кріків у 1814 на території сучасних Джорджії й Алабами. Було кілька війн із семінолами в 1817 – 1818 рр., у 1835 – 1842 рр. та в 1855 – 1858 рр. Відбулося повстання під проводом Чорного Шуліки в 1832 р., тривалий конфлікт із навахами, який точився на території Аризони й Нью-Мексико з 1849 р. до 1863 р. Війна із сіу відбувалася на території трьох сучасних штатів – Вайомінг, Міннесота й Південна Дакота в 1854 – 1856 рр. Одночасно із семінолами в 1855 – 1856 рр. доводилося воювати з об'єднанням племен в Оригоні (1855 – 1856 рр.). Війна з апачами в Нью-Мексико, Аризоні, Техасі й Мексиці продовжувалася майже сорок років – із 1861 р. до 1900 р. Юти воювали в штаті Юта в 1865 – 1868 рр., а потім знов у 1879 р. У 1872 – 1873 рр. відбулася війна з мордоками в Північній Каліфорнії та Південному Орегоні.

Війна неж-персів у 1877 р. палала на території Оригона, Айдахо та Монтани. Майже всі назви війн увійшли в історію відповідно до назв племен, що вели війни, це засвідчує добру обізнаність білого населення зі звичками та місцем розташування червоношкірих сусідів. Лише коли військовий спротив був зламаний, корінне населення отримало узагальнювальну назву – індіанці.

У разі з корінними жителями Північної Америки все постає в значно темнішому світлі. Т. Кінг насмішкливо резюмує: «Сумна істина полягає в тому, що в публічній сфері колективного свідомого населення значна частина історії індіанців Північної Америки просто забута. А те, що нам залишили, – це лише серія історичних артефактів, перетворених на розваги. <...> У серії розваг історія корінних народів постає у вигляді немислимого поєднання страху й зневаги, романтики та благоговіння, фактів і фантазій, перетворених на нескінченне джерело для вистав у техніці 3D, що смакують із колою й поп-корном. Справді, кому потрібні подробиці тієї історії корінних жителів, якщо просто можна переглянути кіно?» [King 2013, с. 20]. За слушним висловлюванням Д. Лоджа, «історія може бути у філософському сенсі фікцією, але ми не відчуваємо її такою, коли спізнюємося на поїзд або хтось розпочинає війну» [Lodge, с. 109]. Т. Кінг називає цей вид історії «мертвими індіанцями». Комерційно організована, перероблена під смаки середньостатистичного споживача історія, або «індустрія минулого», є «паралельною реальністю, що має мало спільного (якщо взагалі має) із мовчазним буттям руїн, чия автентичність закликає до відкритого діалогу з сучасністю» [Донкіс, с. 295].

На думку Т. Кінга, завдяки «адаптованій» Голлівудом історії корінних жителів, північноамериканське суспільство отримує «сертифікат» на власну автентичність, бо «привласнення» індіанської історії дає право країні претендувати на давність і, так би мовити, на автентичність, що є надзвичайно важливим складником національної ідентичності будь-якої спільноти. «Як би провокаційно це не звучало, але врешті-решт «мертві індіанці» – це єдина античність, наявна в Північній Америці. У Європі – Греція і Рим, Китай пишається могутніми династіями. У Росії –

козаки⁶². Південна й Центральна Америка має інків та ацтеків. А в Північній Америці є лише мертві індіанці. <...> Білі завжди комфортніше почувалися поряд із мертвими індіанцями» [King 2013, с. 54–55]. Т. Кінг перераховує географічні назви, частиною яких стало словосполучення «мертві індіанці». «Виїжджаючи з Вайомінгу на велосипеді, ви перетнете прохід Мертвих індіанців, можете провести ніч у кемпінгу «Мертвий індіанець», де вранці полюбуєтеся видовищем долини Мертвих індіанців, піднявшись на пік Мертвих індіанців. Якщо ж заїдете до Каліфорнії, можете піти в похід Каньйоном Мертвих індіанців, а якщо ви любите спортивну риболовлю, то вам – до затоки Мертвих індіанців в Орегоні або ж на озеро Мертвих індіанців в Оклахомі, хоча ні – управління в справах географічних назв нещодавно ухвалило рішення перейменувати його в озеро Мертвого воїна» [King 2013, с. 56].

Ще одна особливість «присвоєння», яку надає переконаність у тому, що всі індіанці залишилися в минулому, отже, «мертві», – це так звана філософія нью ейдж. Автори цієї надзвичайно популярної течії «створили оповідки «мертвих індіанців», які насправді являють собою неможливе поєднання даосизму, буддизму, друїдизму, наукової фантастики та якоїсь нісенітничі, що вони поєднали з церемоніями мертвих індіанців. Так легше заробляти на новому продукті з підтвердженням древнім джерелом походження та ще притрусивши його патиною екзотичності» [King 2013, с. 58]. Продовжуючи іронічну інвентаризацію, Т. Кінг робить висновок, що основна проблема білого суспільства полягає в тому, що «індіанці не всі вимерли. Вони мали це зробити, але ж – ні. Оскільки Північна Америка вже має мертвих індіанців, то навіщо їй живі? Вони стали непридатними вже на межі XIX і XX сторіч, тому про них забули, безпечно замкнувши на територіях резервацій або загнавши на задвірки великих міст Канади і США. З очей геть, щоб не думати про них» [King 2013, с. 61]. Тоді як «мертві індіанці величні, шляхетні, мовчазні, вдягнені в автентичний одяг. І мертві... Живі індіанці – невидимі, непокірні, завжди викликають розчарування. І дихають... Одні – це романтичне нагадування про романтичне,

⁶² Т. Кінг переплутав Росію з Україною.

але вигадане минуле. А інші – просто якийсь неприємний сучасний сюрприз» [King 2013, с. 66].

Представники корінних народів із великим небажанням визнають кордон між Канадою та США. Т. Кінг зазначає, що «лінія, яка розділяє дві країни, є політичною реальністю, тому лише умовно впливає на корінні роди та племена. Для мене просто неможливо говорити про одних без інших⁶³. Для більшості корінних народів та лінія просто не існує, для них це витвір чиєїсь нездорової уяви. Такі визначні історичні постаті, як вождь Джозеф, Сидячий Бик і Луї Ріель, постійно перетинали умовну лінію між країнами, добре розуміючи всю важливість кордону для білих. Однак ніщо не дає підстав говорити про те, що будь-хто з них вірив у легітимність цієї лінії» [King 2013, с.xvi].

Ще одне важливе питання, що порушує Т.Кінг у передмові до видання, – які твори можна вважати причетними до канону автохтонної літератури й чому. «Ми говоримо про корінну літературу так, наче вже маємо означення цієї літератури. <...> А якщо говоримо про корінних авторів, то вчиняємо так, наче процес визначення, хто є корінним, а хто – ні, уже відпрацьований» [King 1990 а, с. x]. Т. Кінг повністю поділяє думку С. Ортіза про те, що корінна література має бути присвячена індіанцям і темам, що їх найбільше зачіпають. «Автентичність – дуже слизький та обмежувальний термін у контексті корінної літератури, бо має на думці культурні й політичні кордони, які наші письменники ні в якому разі не мають перетинати. Якщо ми хочемо залишатися в цих кордонах, нам потрібно не просто писати про індіанців і їхню культуру, але й корелювати це з туманною концепцією «індіанськості», що є набором очікувань стосовно того, що можна вважати індіанським, а що – ні» [King 1990 а, с. xv].

Книга «Медсин Ривер» Т.Кінга вийшла друком в 1990 р., її можна трактувати як маніфестацію сучасного індіанського роману, де досліджуються долі сучасних індіанців, які пережили геноцид. У творі представлений діалог про національні цінності як фундаментальну основу буття у світі. З огляду на певні обставини, герої Т.Кінга – чужаки не тільки у світі білих, але вони також не є «своїми» для корінних спільнот.

⁶³ Кінг має на увазі представників корінних народів як Канади, так і США.

Роман Т. Кінга «Медсин Ривер» критики трактують як перший крок письменника «до проголошення незаангажованої ідентичності корінних жителів» [Peters, с. 67]. Мати головного героя Роза, вийшовши заміж за білого, втратила статус індіанки, відповідно до канадських законів, які визнають патріархальне успадкування, попри те, що «клани успадковуються по материнській лінії. У наших спільнотах стверджують, що, якщо ти не маєш домашнього клана, ти – не індіанець» [Peters, с. 67]. Сучасні індіанці потрапляють у важке становище, бо не знають, якої лінії поведінки їм дотримуватися. Після смерті чоловіка Роза вирішує повернутися, але вона більше не може жити на резервації. Її син Вілл гірко згадує це повернення: «Джеймс спитав: «Ми їдемо назад до резервації?» – «Напевно», – була моя відповідь. – «Ні, – втрутився Максвелл, – Вам не можна. Ви, хлопці, повинні тепер жити в місті, тому що ви більше не індіанці». – «А ось і ні. Ми – такі ж індіанці, як і ти». – «Твоя мати вийшла заміж за білого». – «Наш батько помер». – «А це не має значення». – Я відчув, як у мене починає палати обличчя. – «Ми можемо поїхати на резервацію, коли захочемо. Ось сядемо в машину й поїдемо до Стендоффа». – «Звичайно, ви можете це зробити, – сказав Максвелл, – та тільки залишитися ви там не можете – це закон». Я натягнув на себе брезент і подумки переконав себе, що ми все ж їдемо до резервації. Але при цьому не дуже здивувався, коли ми зупинилися в Медсин Ривер. Річ, напевно, була не тільки в законі, як у гордості, що не дозволила моїй мамі поїхати далі від міста» [King 1990, с. 25].

Схожа ситуація трапляється з Віллом і в дорослому житті, коли він вирішує повернутися до Медсин Ривер після смерті матері. Щоб відкрити своє ательє, йому потрібна невелика сума грошей. За наполяганням Харлена Бігбеар, він звертається по позику до Відділу роботи з індіанцями. «Вітні Олдкроу похитав головою і пояснив Харлену, що його офіс не дає позику індіанцям без статусу, йому шкода, але такі правила» [King 1990, с. 95].

Відчуття відстороненості від чогось більшого й важливішого через заміжжя матері з людиною, яка потім її залишила, коли Віллу було всього чотири роки, робить його надзвичайно емоційно вразливим і замкненим. Вілл – чужий

для резервації. Там живе його бабуса й троє рідних дядьків із сім'ями, однак так він почувається, принаймні на початку роману. «Йому потрібно налагодити стосунки з людьми та не втратити при цьому свою індивідуальність, що стала ще більше розколотою після його повернення до Медсин Ривер, через відсутність батька в житті» [Zichy, с. 27]. Вихований у культурній традиції, заснованій на європейських стереотипах комунікативної поведінки, герой постійно внутрішньо щується від «безпардонності» своїх нових друзів. До них можна зарахувати «фривольне» ставлення до так званої особистої інформації. Так сталося з листами батька Вілла до мами. Багато років тому мама виявила, що Вілл читав ці листи, вона засмутилася, заборонила йому це робити й дорікнула в тому, що він торкається особистих речей та порушує її простір. Листи віддали на зберігання знайомій. Через багато років листи повернулися до Вілла, але, на свій подив, він виявив, що з їхнім змістом ознайомила значна частина резервації. Ніхто не бачив у цьому нічого поганого, любовні стосунки батьків стали предметом активного обговорення та навіть захоплення в друзів і знайомих.

Поширення пліток не вважали соромом на резервації. «Харлен дослухався до всіх пліток. Повз нього не проходила жодна подія на резервації чи в місті. <...> І ніколи не можна знати, яка з пропозицій Харлена стане реальністю. Не знав того й сам Харлен» [King 1990, с. 26–27]. Відмінності в специфічних практиках різних систем виховання призвели до непорозуміння, спричинили конфлікт. Ця ситуація повною мірою відображає особливості кристалізації розуміння персонажами роману того, що є нормальним, а отже, «своїм», а що ускладнює життя, тому має атестуватися як «чуже». Власне на цьому побудована опозиція «біле – червоне» у романі «Харлен був найбільш доброзичливою людиною з усіх, кого я знав. Хто б це не був, він завжди старався побачити в ньому найкраще» [King 1990, с. 145]. Те, що в білому світі вважають нетактовним, у світі резервації може бути оцінене як допомога. «Допомога була спеціалізацією Харлена. Він подібний до павука на павутинні. Іноді хтось приходив і відривав від неї шматочок або робив дірку, але Харлен поспішав нитку за ниткою все залагодити. Берта з Центру Дружби називала це

сунути носа куди не треба. Але Харлен думав про це, як про генеральне керівництво» [King 1990, с. 29]. Завдяки такій поведінці товариша, у свідомості Вілла відбувався процес формування норм, які передбачали пріоритет колективних цінностей над індивідуальними. Можливо, саме тому дружбу Вілла й Харлена критики називали «третім головним героєм роману» [Simard, с. 74].

Показовим є уявлення про сім'ю в білому світі й у просторі резервації. Крім матері та брата Джеймса, у Вілла є три рідні дядьки, які живуть на території резервації, але вони згадані в романі лише двічі. Перший раз під час переїзду сім'ї до Медсин Ривер, другий – на похоронах матері. Їхню фізичну відсутність у житті сестри та племінників засвідчує сімейний портрет, що висів на кухні. На ньому зображені лише Роза, Вілл і Джеймс. Заміжжя сестри зробило її «чужою» для сім'ї. «Ми росли в Калгарі, Джеймс і я. Бабуся Піт приїжджала автобусом майже кожного місяця, але жодного разу ні один із маминих братів не з'явився. Бабуся про них розповідала, тому ми з Джеймсом знали, що в нас є рідня» [King 1990, с. 8]. Згодом справжнім шоком для Вілла, який за професією був фотографом, стала пропозиція Джойс Блу Хорн сфотографувати її сім'ю, де було більше ніж п'ятдесят осіб. Студія виявилася занадто тісною, щоб сфотографувати таку кількість людей, і компанія виїхала на берег річки. Поняття сім'ї для представників перших націй Канади охоплювало всіх рідних. Харлен намагається пояснити Віллу: «Зрозумій, коли Джойс Блу Хорн сказала «сім'я», вона не мала на увазі тільки себе з Елвісом і дітей» [King 1990, с. 195]. Фотографування перейшло у сімейний пікнік, можливість побачити один одного та поспілкуватися. Подія розтягнулася на цілий день, відзняли численні кадри, а на фото опинилися не лише рідні Джойс, але й Вілл, якого ця родина «всиновила». Процес фотографування сім'ї Джойс Блу – повна протилежність спогадів Вілла про те, як був зроблений їхній сімейний портрет: обмежений час, обмежений простір, обмежена кількість клацань фотоапарата, тільки мама, Вілл та його молодший брат на знімку. Щоб опинитися в кадрі з сім'єю Джойс, Вілл виставляв на фотоапараті відтерміноване знімання, унаслідок чого отримав справжнє право бути «своїм»: «Вілл – ти крутий. Ти так вразив бабусю Флойд, вона

сказала, що ти бігав, як справжній древній блекфут, – швидко та беззвучно» [King 1990, с. 206].

Не тільки Вілл страждає в романі через брак автентичності. Серед другорядних персонажів роману є Едді Уїзелхед, громадський директор Центру дружби. «Коли пішов із поста цей хлопець, який був оджибва, Едді подав свою кандидатуру на місце директора. Він був упевнений, що отримає посаду, але політика по-індіанськи – складна штука. Едді не виріс на резервації, як Великий Джон, та й не говорив мовою блекфутів, принаймі не так добре, як треба. Едді виріс у Ред Діар, у цьому не було його провини. І він був напівкровкою, у чому теж не винен. Але іноді так все збирається... Ну і треба було бачити, як він одягається. Завжди носив сорочку з бахромою та розшиті пряжки. На руках по чотири, а то й по п'ять пернів, інкрустований пояс і чотирисмугове намисто, зроблене зі справжньої кістки, із підвішеною до нього латунною бляхою й диском, вирізаним із раковини» [King 1990, с. 53]. За це Едді отримав від Бerti прізвисько «ходячий постер пау вау». Виражена індіанська сарторіальність персонажа – показник захоплення героєм «свого простору», що не сприймають корінні жителі резервації, які вважають таку навмисну демонстрацію належності до общини нав'язливою.

Мотив входження «чужого» до «свого» світу резервації в романі варіативний, може бути реалізований як у комічному «сватанні» Вілла до Луїз Хевимен за допомогою брязкальця, виготовленого відомою на резервації свахою Мартою Олдкроу, так і в сцені похорону матері Вілла, коли Харлі вперше пояснив Віллу, що таке дім для блекфута. «Ось, подивися туди. Нинастико – гора Вождя. Так ми визначаємо місце, де ми розташовані. Якщо ми бачимо гору – ми знаємо, що ми дома. Хіба мама тобі цього не розповідала?» [King 1990, с. 90]. Локус священної гори робить «свій» світ резервації проникним для «чужого» Вілла.

«Текст Кінга заперечує прагнення закріпити культурну білу перевагу, що уособила індіанця як «Іншого», запропонувавши замість цього інклюзивний процес, який не базований на чийсь культурній перевазі» [Walton, с. 79]. Наративні стратегії, вибрані обома авторами, демонструють помічену А.-П. Мукгерджі особливість: постколоніальні

національні культури не зациклені лише на критиці «імперського центру», оскільки «культурна продукція витворена відповідно до наших потреб, ми маємо набагато більше потреб, крім потреби постійного пародіювання» імперіалістів» [Мукгерджі, с. 563].

Т.Кінг через проведення паралелей шляхом контрастного зіставлення персонажів розкриває індіанський зміст образів героїв. Опозиція сприйняття навколишнього світу через призму «свого» і «чужого» світопізнання формує чітку структуру, що дає змогу продемонструвати індіанську перспективу сприйняття світу героями. Персонажі представляють багато варіантів усвідомлення власної індіанськості (герої належать народу блекфутів), тому варто говорити про численні пошуки себе як справжнього блекфута на сторінках роману.

Запитання і завдання

Простежте життєвий та творчий шлях Томаса Кінга. Чому, на Вашу думку, для творчості Т.Кінга такою важливою є «індіанська» тема?

У чому виявляє себе їхня художня своєрідність творчості письменника? Означте найважливіші теми.

Визначте проблематику роману Кінга «Медсин Ривер». Чому цей твір став резонансним для канадського і французького суспільства?

Охарактеризуйте ідейну спрямованість твору «Незручний індіанець. Цікавий звіт про корінне населення Північної Америки».

Література

Донкіс Л. Збентежена ідентичність і сучасний світ / пер. з англ. О.Буценко. Київ:Факт, 2010. 311с.

Мукгенрджі А.-П. Чий пост колоніалізм і чий постмодернізм. Антологія світової літературно-критичної думки. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / за ред. М.Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С.560-564.

Шостак О.Г. Опозиція «свій-чужий» у сприйнятті національної ідентичності корінних жителів Північної Америки. Вісник Національного авіаційного університету. Серія: Філософія. Культурологія : зб.наук.праць. –Вип.1 (25). – Київ: НАУ, 2017. С.137-143.

Шостак О.Г. Опозиция свой-чужой в творчестве писателей Индейского Ренессанса. *Revitalizace hopdnot: umeni a literature IV: колективна монографія [за наук. ред. Josef Dohnal]*. Brno: Tribunu EU, 2019. С.157-168.

Шостак О.Г. Художні вираження національної ідентичності в творчості сучасних північноамериканських письменників корінного походження: Київ: Талком., 2020. 544с.

King, Thomas. Introduction . *All My relations. An Anthology of Contemporary Native Ficion.*/ Ed. by T.King. Toronto: The Canadian Publishes, 1990. P.ix-xvi.

King, Thomas. *Medicine River*. N.Y.: Viking, 1990. 261p.

King, Thomas. *One Good Story, That One*. Toronto: Harper Perennial, 1993. 147p.

King, Thomas. *The Truth about Stories. A Native Narrative*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008. 172p.

King, Thomas. *The Inconvenient Indian. A Curious Account of Native People in North America*. Anchor Canada, 2013. 314p.

Peters, Darrell Jesse. Beyond the Frame: Tom King's Narratives of Resistment. *Studies in American Indian Literatures*. 1999. Vol.11.No2. P.66-78.

Simard, Rodney. *Medicine River. Tomas King//Studies in American Indian Literatures*. 1991. Vol.3.No3. P.72-75.

Walton, Percy. «Tell Our Stories»: Politics and the Fiction of Thomaas King. *World Literature Written in English*. 1990. Vol.30. P.77-84.

Womack, Craig S. A Single Decade. Book-Length Native Literary Criticism between 1986 and 1997. *Reasoning Together. The Native Critics Collective.* /Ed. by Craig S. Womack, Daniel Heath Justice & Christopher B. Teuton. Norman: University of Oklahoma Press, 2008. P.3-104.

Zichy, Francis. «There isn't a Mr. Heavyman». Will's Negatives in *Medicine River*. *Studies in American Indian Literatures*. 2009. Vol.21.No2. P.25-49.

Література скандинавських країн

Астрід Ліндгрен
Назарець В.М. (Рівне)



Ліндгрен Астрід Анна Емілія (дівооче прізвище Ерікссон, 1907 – 2002), шведська дитяча письменниця, книги якої увійшли в золотий фонд не лише національної, але й світової літератури. Книги письменниці перекладені на 28 мов світу. В Швеції Ліндгрен називають «Андерсоном нашого часу», «першою жінкою країни». В одному з інтерв'ю Ліндгрен писала: «Діти – найудячніші читачі, але й найвимогливіші: вони відразу вловлюють щонайменшу фальш, не терплять дидактики і висловлюють своє ставлення до нецікавої книжки елементарно просто: книжка летить у куток, а юний читач вибирає заняття більш веселе – ну, скажімо, береться за рогатку...». За твердим переконанням письменниці, «того дня, коли дитина перестане фантазувати, людство зубожіє».

Ліндгрен народилася 14 лютого 1907 р. «в старовинному червоному будинку в гущі яблуневого саду», в шведській провінції Смоланд (батьківщині знаменитого шведського сірника), в м. Віммербю, у фермерській родині. Вона стала другою дитиною Самуеля Августа Ерікссона і його дружини Ганни. Її батько займався сільськими справами на орендованій ділянці в Нессі, на самій околиці містечка. Як написала сама Ліндгрен в автобіографічному збірнику «Мої вигадки» (1971), вона росла у вік «коней та кабриолета». Основним засобом пересування для сім'ї був кінний екіпаж, темп життя був повільнішим, розваги – простіші, а стосунки з навколишньою природою тіснішими. Такі обставини сприяли розвитку у письменниці любові до природи – цим почуттям проникнута вся творчість Ліндгрен, від ексцентричних історій про доньку капітана Пеппі Довгапанчоха до повісті про Роні, доньку розбійника. «На землях навколо нас, пригадувала пізніше письменниця, – розігрувалось усе, що тільки могла вигадати наша фантазія, всі казки, всі пригоди, які ми вигадували або

про які читали чи слухали». І далі: «Ми гралися, гралися й гралися, і то так, що просто дивно, як це ми не загравалися до загину».

В 1926 р., після закінчення школи у рідному м. Віммербю, Ліндгрєн в пошуках свого місця у житті та заробітку залишає рідний дім і переїжджає до Стокгольму. Тут вона деякий час працює журналістом, згадуючи пізніше цей період життя так: «Я самотня й бідна. Самотня тому, що так воно і є, а бідна тому, що весь мій скарб складається з одного датського ере. Я жахаюся майбутньої зими!» Праюючи журналістом, вона спочатку відповідала на телефонні дзвінки, писала театральні рецензії, рекламні оголошення, виконувала коректуру. Невдовзі їй довірили написання публіцистичних статей.

Далі Ліндгрєн знайшла роботу в Королівському товаристві автомобілістів, одружилася із своїм шефом, Стюре Ліндгрєном, виховувала двох дітей – хлопчика і дівчинку. За спогадами дітей письменниці Астрід була чудовою матерю. Син Ларс відмічав у неї такі позитивні риси, як надзвичайно сильну і тривалу любов до своєї родини: батьків, брата і сестер, чоловіка, дітей і онуків. Одного разу, згадуючи дитинство, він сказав, що Астрід не відносилась до типу тих мам, які сидять на лавці в парку і спокійно спостерігають за граючими дітьми. Вона сама хотіла гратися і, на його думку, робила б це також вміло і весело, як і він.

Ларс і Карін Ліндгрєн вказували, що для них мати постійно виступала незмінним гарантом того, що в житті все буде змінюватися на краще.

Вже пізніше Карін зізналася, що у житті матері було два джерела радості – це її сім'я і літературна творчість. Проте письменниця ніколи не балансувала між цими джерелами, тому що одне з них завжди доповнювалось іншим.

У 1945 році Ліндгрєн було запропоновано посаду редактора дитячої літератури у видавництві «Рабен і Шегрен». Вона співробітничала з цим закладом до 1970 року, до часу виходу на пенсію.

Подружнє життя письменниці складається щасливо. Вона багато працює, пише. В числі її захоплень – мандрівки світом. Вона відвідала усі скандинавські країни, Німеччину, Англію, Францію, Італію, Іспанію, Голандію, Швейцарію, Австралію,

Югославію, США. З 1952 р., після смерті чоловіка, письменниця живе сама у Стокгольмі, літо переважно проводить в Фурусунді, на березі моря. Ліндгрєн активно займалася суспільною діяльністю. Ще в роки Другої світової війни вона засуджувала шведських політиків, які захищали нацизм і не виступали проти транзиту німецьких військ через Швецію. Із щоденника Ліндгрєн, який вона почала писати з 1 вересня 1939 року, можна дізнатися, як її хвилювала інформація про вбивство дітей під час війни. Письменниця розуміла, що «мир не поверне матерям синів, а дітям – рідних». Пацифістську позицію Астрід займала і в 1960-х роках, коли США розв'язали війну у В'єтнамі. Письменниця послідовно виступала за скоріше завершення військових операцій в цій країні і вимагала негайного повернення американського контингенту до США. Ліндгрєн присвятила багато часу, захищаючи права дітей і відстоюючи їхні інтереси. Письменниця була також поборником виховання дітей без насилля і тілесних ушкоджень. У 1998 році завдяки її ініціативі в Швеції був прийнятий законопроект, спрямований на захист тварин у сільському господарстві.

В 1965 р. вона відвідала СРСР, де брала участь в фестивалі шведських кінофільмів у Москві. Вдруге вона приїжджала до СРСР в 1973 р. У своєму житті Ліндгрєн не обмежувалася лише літературною діяльністю. Вона знаходила час для виступів на телебаченні і радіо. Маленькі діти із задоволенням слухали свої улюблені казки в авторському виконанні Ліндгрєн. У 91 рік Ліндгрєн пережила інсульт, втратила зір та слух, але не втратила почуття гумору та життєрадісність. На питання, що вона хотіла б отримати на 94-й день народження, вона відповідає: «Мир у всьому світі і пару гарних суконь». Принцеса Вікторія, Королева Швеції, жартома, проте не без перебільшення, сказала, що Астрід Ліндгрєн – найпопулярніша жінка у світі, а її слава затьмарює навіть королівську величність.

Провівши Різдво 2001 р. із сім'єю, Астрід захворіла на грип і померла 28 січня 2002 року у Стокгольмі. Вулиці Стокгольма заповнили тисячі людей, які йшли за похоронним кортежем. На заупокійній службі була присутня королівська сім'я, а

некролог прочитав прем'єр-міністр. Ліндгрєн похована в сімейному склепі у Віммербю разом зі своїми батьками.

Ліндгрєн – автор 39 книг для дітей та юнацтва, серед яких найбільш відомими та популярними є чотири повісті – «Пеппі Довгапанчоха», «Про Карлсона, який живе на даху», «Міо, мій Міо», «Расмус-волоцюга». Народження задуму циклу казок про Пеппі Довгупанчоху припадає на 1941 р. В цьому році захворіла донька Ліндгрєн Карін і, коли мати вичерпала увесь запас казкових історій, та несподівано запропонувала розповісти щось про Пеппі Довгупанчоху. В 1945 р. з'явилась перша частина книги про Пеппі – «Пеппі Довгапанчоха». Пеппі стала одним з найбільш популярних героїв Ліндгрєн. Вона робить усе, що хоче. Спить з ногами на подушці і з головою під ковдрою, повертаючись додому, задкує всю дорогу задом наперед, тому що їй не хочеться розвертатися і йти прямо. Але саме чудернацьке в ній те, що вона неймовірно сильна і моторна, хоча їй всього дев'ять років. Вона носить на руках власного коня, що живе в її будинку на веранді, перемагає знаменитого циркового силача, розкидає в сторони цілу ватагу хуліганів, що напали на маленьку дівчинку, спритно виставляє з власного будинку цілий загін поліцейських, що прибули до неї, щоб насильно забрати її в дитячий будинок, і блискавично закидає на шафу злодіїв, що вирішили її пограбувати. Однак у вчинках Пеппі немає ні злості, ні жорстокості. Вона на рідкість великодушна зі своїми переможеними ворогами. Аби осоромити поліціантів, вона пригощає їх тільки-но спеченими булочками. А сконфужених злодіїв, що відпрацьовують своє вторгнення в чужий будинок тим, що всю ніч танцюють з Пеппі твіст, вона великодушно винагороджує золотими монетами, цього разу чесно заробленими ними, і радо пригощає хлібом, сиром, шинкою, холодною телятиною і молоком. Причому Пеппі не тільки на рідкість сильна, вона ще і неймовірно обдарована, оскільки її мама – ангел на небі, а папа – негритянський король. Пеппі, за задумом письменниці, втілює мрію дитини про силу і шляхетність, багатство, щедрість.

В 1946 р. світ побачила друга частина книги про Пеппі – «Пеппі Довгапанчоха сідає на корабель», а в 1948 р. третя – «Пеппі Довгапанчоха на острові куррекуррудутів».

В 1946 р. письменниця паралельно розпочинає роботу над трилогією про Калле Блюквіста і тоді ж публікує першу її частину – повість «Пригоди знаменитого детектива Калле Блюквіста», за яку отримує літературну премію. В центрі зображення – гурт дітей з невеличкого шведського містечка на чолі з Калле Блюмквістом, які спочатку грають в «детективів», а потім натрапляють на слід справжніх кримінальних злочинців. Розслідуючи скоєні ними злочини, діти потрапляють у різні небезпечні пригоди. Друга і третя частина трилогії «Небезпечне життя Калле Блумквіста» і «Калле Блумквіст та Расмус» побачили світ в 1961 р.

Одним з найбільш знаменитих казкових циклів письменниці став цикл творів про Карлсона: повісті «Малюк та Карсон, який живе на даху» (1955), «Карлсон, який живе на даху, прилітає знову» (1963), «Таємно з'являється Карсон, який живе на даху» (1968), які змальовували веселі пригоди звичайного шведського хлопчика і незвичайного казкового персонажа Карлсона з моторчиком та пропеллером на спині, що вміє літати і живе на даху. Творчу історію Карлсона А. Костецький описує так: «Спершу Карлсона звали Лільонкваст і діяв він у казці Астрід Ліндгрєн «В Країні між Світлом і Мороком». Цікаво, що на світ він з'явився теж завдяки Карін, дочці письменниці. Якось дівчинка попросила маму: «Розкажи мені про пана Лільонкваста. Тільки нехай він буде добрим дядечком і неодмінно прилітає до дітей, коли вдома нікого немає!»

І от на світ народився Лільонкваст, який прилетів до хворого самотнього хлопчини й забрав його із собою в Казкову Країну між Світлом і Мороком. Невдовзі з Лільонквастом сталося щось дивовижне: він прилетів знову, та називався вже Карлсоном, і на спині у нього був... пропелер! Крім цих дивовижних змін, Карлсон ще й оселився не десь у лісі, в хатині на галявині чи бодай у якомусь підвалі, а на самісінькому даху!..»

Сама письменниця так розповідає про свою зустріч із Карлсоном: «Я побачила його, точніше, спершу почула якось уночі, коли мене мучило безсоння. Не спалося, можливо, тому, що за вікном щось довго дзижчало. А потім він влетів до кімнати, сів на ліжко й спитав, де можна знайти Малого. Я

протерла очі – ні, це не сон, на моєму ліжку в стокгольмській квартирі сидів маленький товстенький чоловічок із пропелером на спині й кнопкою на животі.

– Ти хто? – спитала я. – Чому ти прилетів до мене?

– Я найкращий в світі Карлсон, який живе на даху, – відказав він, – а прилетів я до тебе тому, що ти написала книжку про Пеппі Довгапанчоку.

Тоді я дала йому адресу Малого. Не назву цієї адреси, бо це таємниця... Скажу лиш, що в тому домі я мешкала колись у молоді літа, і Карлсон відтоді там і оселився. Все це було саме так, і я можу заприсягтися в цьому – на книжці про Пеппі!»

Письменниця створила також цикли, присвячені пригодам Каті («Каті в Америці» (1950) – враження від поїздки до Америки, «Каті на вулиці Каптенсгата» (1952), «Каті в Парижі» (1954) – французькі враження письменниці) та Еміля з Льонеберга («Еміль з Льонеберга», 1963; «Нові пригоди Емілі з Льоннебергю», 1966; «Ще живий Еміль з Льоннебергю», 1970). «Специфіка казкової майстерності Ліндгрєн, – пише Г. Храповицька, – полягає в тому, що вона створювала оповідання-казки, повісті-казки, де реальні сучасні хлопчики та дівчатка раптом набувають казкових властивостей, як бідна, занедбана дівчинка Пеппі, або живуть подвійним життям у звичайному місті Швеції XX ст. з телефоном, відвідуванням школи, як Малюк; з бідністю та злигоднями, як брати Левине Серце; із сирітством, як Міо; водночас у них є другий світ – казковий, фантастичний. Тут вони або могутні та героїчні самі (Міо, брати Левине Серце), або можуть мати наділений надприродними силами помічників і друзів, як Малюк, приятелем якого стає Карлсон. Казкові герої минулого літали на килимах-літаках, у летючих скринях тощо. Діти XX ст., знайомі з літальними апаратами нашого часу, вигадують двигунці, пропелери, кнопки керування. Сама фантастика Ліндгрєн – це світ, створюваний уявою сучасної їй дитини. Витівки Карлсона, приміром, – це пустощі, яких багнеться звичайній дитині з розвиненою фантазією. Ліндгрєн ніколи не моралізує. Вона змушує своїх маленьких читачів побачити погане на доступних їм прикладах. М'який гумор письменниці створює особливу добру атмосферу, де не залишається можливості для торжества злого первня.

Неминучість остаточної перемоги добра притаманна і повістям Ліндгрена для юнацтва, а їхні герої – такі ж фантазери, як і герої казок. Калле Блюмквіст уявляє себе знаменитим слідчим, грається зі своїми друзями у війну Червоної та Білої троянд. Расмус-волоцюга ідеалізує життя бездомних злидарів. Ліндгрен у повістях про реальні події теж виховує своїх читачів: війна Червоної та Білої троянд ведеться між друзями за правилами високо трактованого рицарства, вона сповнена невичерпної винахідливості підлітків, руйнує станові перешкоди; Расмус розуміє істинну сутність волоцюг. Однак Ліндгрен не відмовилася від тролів, ельфів, домовиків чи одухотворення сил природи, гір чи предметів, але це традиційно фантастичне поєднується в неї зі зміною реальності дитячою фантазією. У своїх казках Ліндгрен ішла за Г.К. Андерсеном, котрий умів розповідати дивовижні історії про найпрозоріші предмети, за Лагерлеф, котра поєднувала в одному творі підручник про природу Швеції, реальне життя маленького хлопчика Нільса та історію гусячої зграї. Однак вона не повторює своїх попередників. Ліндгрен, вводячи читача в коло фантазій та емоцій дитини, вчить дорослих поважати її внутрішній світ, бачити в ній особистість».

Всесвітню славу принесли письменниці книги «Міо, мій Міо» (1954; головний герой Міо, шведський хлопчик-сирота потрапляє в казкове царство, Країну Прекрасного, де вступає в двобій із злим лицарем Каго) та «Расмус-волоцюга» (1956; десятилітній хлопчик на ім'я Расмус тікає із сирітського притулку з мрією знайти собі прийомних батьків. Расмус і його покровитель – жебрак Оскар переживають багато пригод, але кожен раз щасливий випадок виручає їх з біди. Зрештою благородний Оскар повертається до своєї дружини в бідний селянський будинок і всиновлює Расмуса).

Серед інших відомих творів Ліндгрена книги «Брет-Маррі полегшує серце» (1945), «Ми усі з Бюллербю» (1946), «Крихітка Нільс Карсон» (1949), «Докладніше про нас – дітей з Бюллербю» (1949), «Південна лука» (1959), «Ми на острові Сальтрока» (1964), «Брати Левине Серце» (1973), «Роня – донька розбійника» (1981) та ін.

За свої дитячі книги письменниця неодноразово отримувала престижні літературні нагороди та премії, в 1958

році Ліндгрєн нагородили медаллю Ганса Крістіана Андерсена, яку називають Нобелівською премією в дитячій літературі. В промові, виголошеній на врученні медалі, письменниця сказала: «Буває, що мене питають: чи думаєш ти, коли пишеш, постійно про тих дітей, які читатимуть твою книжку? Ні, я аніскілечки про них не думаю. Я пишу для єдиної дитини – часом шестирічної, часом восьмирічної, а часом, може, й одинадцятирічної. Проте це все-таки завжди одна й та сама дитина... Отож-бо – я пишу виключно для того, щоб розважити ту дитину, якою колись була сама».

В 1972 р. Ліндгрєн висувалась кандидатом на Нобелівську премію з літератури. Крім нагород, які присуджуються суто дитячим письменникам, Ліндгрєн отримала і ряд премій для «дорослих» авторів, зокрема, засновану Данською академією медаль Карен Бліксен, російську медаль імені Льва Толстого, чилійську премію Габрієли Містраль і шведську премію Сельми Лагерлеф. У 1969 році письменниця отримала Шведську державну премію з літератури. Її благодійницька робота була відзначена Премією миру німецької книготоргівлі за 1978 рік і медаллю Альберта Швейцера за 1989 рік (присуджується американським Інститутом покращення життя тварин). Астрід є також лауреатом Ордену усмішки. 2002 року урядом Швеції, у пам'ять та на честь видатної дитячої письменниці, було засновано премію імені Астрід Ліндгрєн.

Нині книги письменниці перекладені на 28 мов світу, а їхній загальний наклад сягає понад 130 мільйонів примірників. За підрахунками деяких видавців, книгами Ліндгрєн можна оперезати земну кулю майже чотири рази; якщо весь наклад її книг поставити у вертикальну стопку, то вона буде в 175 разів вище за Ейфелеву башту. За творами Астрід Ліндгрєн знято понад сорок фільмів, телесеріалів, мультфільмів, здійснено більше ста постановок театральних вистав та мюзиклів. Ще за життя письменниці встановлені пам'ятники. Один з них має такий вигляд: бронзова Астрід сидить на стільчику, тримаючи в руках книгу «Брати Лев'яче Серце», що закінчується висловом: «Я бачу світло». 1991 у Данії виведено сорт троянд «Астрід Ліндгрєн». 1996 на її честь за пропозицією РАН названо астероїд № 3204, у Німеччині понад 180-ти школам присвоєно її ім'я. 1996 р. Ліндгрєн встановлено пам'ятник у Стокгольмі.

Банк Швеції повідомив 2011 р. про запуск в обіг 20-крової купюри із зображенням Ліндгрена.

Запитання і завдання

Простежте життєвий і творчий шлях Ліндгрена. Чому її називають «Андерсоном нашого часу»?

Охарактеризуйте внесок письменниці в розвиток дитячої літератури.

Проналізуйте твори Ліндгрена, призначені для дитячої аудиторії.

Література

Брауде Л. Волшебница из Швеции. *Линдгрен А. Полное собрание сочинений: В 10 т.: Мио, мой Мио!; Братя Львиное Сердце; Ронья – дочь разбойника.* Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2003. С. 5–16.

Брауде Л. Кто такой суперсыщик Калле Блумквист? *Линдгрен А. Полное собрание сочинений: В 10 т.: Суперсыщик Калле Блумквист.* Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004. С. 5–10.

Брауде Л. Лучшая в мире Астрид. *Линдгрен А. Полное собрание сочинений: В 10 т.: Карлссон, который живёт на крыше.* Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2003. С. 5–24.

Брауде Л. Не хочу писать для взрослых!: Документальный очерк о жизни и творчестве Астрид Линдгрена. Ленинград: Детская литература, 1987. 111 с.

Брауде Л. Сказочники Скандинавии. Ленинград: Наука, 1974. 240 с.

Брауде Л. Скандинавская литературная сказка. Москва: Наука, 1979. 208 с.

Костецкий А. «Поки є діти – будуть казки!..» *Ліндгрен А. Пеппі Довгапанчоха. Малий і Карлсон, що живе на даху.* Київ, 1990.

Стремstedt М. Великая сказочница: Жизнь Астрид Линдгрена. Москва: Аграф, 2002. 272 с.

Шаров А. Волшебники приходят к людям. Москва: Детская литература, 1985. 320 с.

Юхан Борген
Назарець В.М. (Рівне)



Борген Юхан (1902 – 1979), один з найбільш визначних норвезьких письменників XX ст. Один із сучасників письменника, літературний критик В. Далл писав, що Боргена можна уявити як групу авторів, «яка вбирає до себе лірика, політика, клоуна, двох-трьох дітей, просто людину, збагачену життєвим досвідом, а можливо й ще когось іншого». Літературні критики називали Боргена найбільш європейським з норвезьких письменників.

Борген народився 28 квітня 1902 р. в Крістіанії (тепеішне Осло) в родині відомого норвезького адвоката.

Формування літературних поглядів Боргена відбувалося під впливом творчості Г. Ібсена, Дж. Джойса та М. Пруста, а також філософії екзистенціалізму. У статті «Уява і мистецтво» (1960) Борген писав: «Ми живемо ніби в прикордонній зоні, і нас постійно тягне від повсякденного в бік надзвичайного. Закони, що діють в цій зоні, заохочують захоплення, які суперечать елементарному здоровому глузду»; «... ми продовжуємо жити зі своїм роздвоєнням особистості і своєю невпинною тривогою в прикордонній сфері, яку називають нашим життям ...»

В літературу Борген вступив в 20–30-х роках як журналіст, критик, фейлетоніст. До цього ж періоду відносяться й його перші прозові та драматургічні спроби. В роки фашистської окупації Борген співпрацював з рухом Опору, виступав як публіцист, через що був на деякий час ув'язнений фашистами до концтабору Гріні, а після звільнення емігрував до Швеції, де була видана його книга «Дні в Гріні» (1941–1942), що передає гнітючі враження від перебування у концтаборі. В 1943 р. Борген виступив одним із співавторів збірки «На іншому боці норвезького кордону», про яку один з її укладачів К. Хергель писав: «хоча норвезький національний дух, норвезька культура перебувають в підпіллі і вигнані за межі рідної країни, але вони не зламані, і представники норвезької інтелігенції на повний голос заявляють про це».

З початку 30-х років з'являються й перші художні твори Боргена – новели та романи. Перша збірка новел, що з'явилася в 1935 р., успіху не мала, але вже наступна збірка «Душа дитини» (1937), в якій змальовано складний світ дитинства, протиставлений світу дорослих, поклала початок літературній популярності письменника. В подальші десятиліття з'являються ще кілька збірок новел Боргена: присвячених головним чином розкриттю психології та духовних пошуків людини: «Медовий місяць» (1948), «Новели про кохання» (1952), «Вибрані новели» (1961), «Самотні дерева у лісі» (1969).

Вже в першому романі Боргена «Якщо підводити підсумки» (1934), за словами Г. Храповицької, окреслюються головні теми його творів цього жанру – пошуки людиною своєї сутності, роздуми над сенсом існування, про місце людини у суспільстві, про характер зв'язків людини із суспільством. Роман став їдкою сатирою на лицемірну мораль буржуазного суспільства, яка поєднувалась у творі з роздумами письменника про людську особистість та сенс її духовних пошуків.

В наступному романі «Літа не буде» (1944) письменник звертається до теми окупації, змальовує шлях інтелігента-митця Кнута Люсакера, який приходить до усвідомлення необхідності боротьби з ворогом. За кілька кроків від рятівного шведського кордону він повертається назад, щоб, ризикуючи життям, приєднатися до товаришів з руху опору. Образ літа в романі виступає як символ радості буття, дитинства, втрачених в умовах окупації, і водночас постає як промінь живої надії. В романі «Стежка кохання» (1946) письменник намагається осмислити політичне минуле країни й порушує проблему соціально-психологічних витоків фашизму в Норвегії. Аполітичне, на перший погляд, життя невеличкого провінційного норвезького містечка виявляється ідеальним ґрунтом для розповсюдження ідей неонацизму.

Найбільш значною часткою творчого спадку Боргена вважається трилогія про «маленького лорда» Вілфреда Сагена: «Маленький лорд» (1955), «Темні джерела» (1956), «Тепер йому не втекти» (1959). Головний герой трилогії – вихідець із забезпеченої буржуазної родини Вілфред Саген, біографію якого письменник простежує від дитячих та юнацьких років, що припали на початкові десятиліття XX ст., і до Другої світової

війни, коли героєві було вже за сорок. В душі екзистенційної філософії Борген простежує основні етапи становлення характеру Сагена, причини його хворобливого несприйняття загальноприйнятих норм моралі, його філософію, яка примушує героя постійно кидати виклик своєму оточенню. Вілфред не такий, як усі. В дитячому та підлітковому віці він прагне до антисоціальних вчинків, в юнацькі роки хоче знайти притулок і схованку в мистецтві, в зрілому віці, на відміну від багатьох, не приєднується до руху Опору, отримує репутацію зрадника і зрештою, так і не знайшовши для себе сенсу існування, вдається до самогубства. Образом Вілфреда Сагена письменник спростовує ідейну позицію тих співвітчизників, які у вирішальний для країни момент не знайшли у собі сили приєднатися до боротьби проти окупантів. Не сприймаючи жодну з сторін конфлікту, вони прирекли себе на роль зацькованого звіра, який не може знайти місця у житті і, зрештою, гине. Сучасна письменнику літературна критика порівнювала життєву долю Вілфреда Сагена з образом Пера Гюнта із знаменитої драми Г. Ібсена, акцентуючи філософію життєвої безпринципності, яка поєднує обох персонажів. Сам Борген говорив про можливість асоціативного співвіднесення свого героя з шекспірівським Гамлетом, який, як і Вілфред Саген, не знаходить у собі сил наважитись на рішучий вчинок, який змінить його життя.

Романи 50–60-х років – «Я» (1958), «Блакитна вершина» (1965), «Червоний туман» (1967) та ін. мають переважно автобіографічний характер і важіють до започаткованої раніше в творчості письменника екзистенційної тематики, пов'язаної з болісними роздумами людини над сенсом буття та власної сутності. Екзистенційний зміст поєднується в пізніх творах Боргена з прийомами модерністської та авангардистської поетики: складною символікою, потоком свідомості, умовними образами, порушенням часових та просторових логічно-наслідкових зв'язків. Вірою в справжні життєві цінності, критикою лицемірної моралі та стандартизованого життя наповнені твори Боргена 70-х років: романи «Моя рука, мій шлунок» (1972), «Шаблони» (1974), збірка новел «Щасливого шляху» (1974) та ін.

Екзистенційна філософія, роздуми про сучасне мистецтво характеризують й публіцистику письменника: «Фантазія і мистецтво» (1960), «Про професію письменника» (1975). Помер письменник 16 жовтня 1979 р.

«З роками хочеться бути письменником не для групи обраних, а для багатьох, які б читали і розуміли тебе», – писав Борген в одному з інтерв'ю. «В книгах Юхана Борга, пише Е. Панкратова, – тривоги за долю усього людства, кожної людини окремо. У них – впевненість, що всі події, що відбуваються на землі, великі або малі, стосуються кожного і кожен бере на себе за них відповідальність. Все пов'язано в світі, і Норвегія, Скандинавія – це не ідилічні островці серед бурь, які вирують на земній кулі, як це інколи здається пересічному її мешканцю. Боргена називають сумлінням нації. Коли письменник отримав премію Північної ради за збірку «Нові новели» (1967), кореспондент «Дагбладет» запитав його, чого б, крім цієї премії, він хотів особисто для себе. Борген відповів: «У мене єдине бажання – щоб на землі був мир».

Запитання і завдання

Простежте життєвий і творчий шлях Боргена.

Розкрийте зміст естетичних поглядів Боргена.

Проаналізуйте проблематику творчості Боргена.

Література

Неустроев В. Литература скандинавских стран (1870–1970). Москва: Высшая школа, 1980. 279 с.

Панкратова Э. О новеллах Юхана Боргена. *Борген Ю. Избранные новеллы*. Москва: Радуга 1984.

Панкратова Э. Предисловие. *Борген Ю. Маленький лорд. Темные источники. Теперь ему не уйти*. Москва, 1979.

Панкратова Э. Художник слова, литературный критик, теоретик искусства. *Борген Ю. Слова, живущие во времени*. Москва: Радуга, 1988.

Пер Фабіан Лагерквіст
Назарець В.М. (Рівне)



Лагерквіст Пер Фабіан (1891–1974), визначний шведський письменник, прозаїк, поет, драматург, нобелівський лауреат 1951 р.

Народився 23 травня 1891 р. в м. Векше в Південній Швеції, в родині начальника місцевої залізничної станції. Після закінчення школи, упродовж 1911–1912 рр. вивчав історію мистецтв в університеті Упсали. В 1913 р. відвідав Париж, а роки Першої світової війни провів у Данії. З 1919 р. працював театральним критиком в стокгольській пресі. В 20-ті роки багато мандрує, відвідує Францію та Італію, в 1933 р. – Грецію та країни Близького Сходу. В 1940 р. Лагерквіста обирають членом Шведської академії. Помер Лагерквіст 11 липня 1974 р. у віці 83 років від параліча в стокгольмській лікарні.

Літературний дебют Лагерквіста відбувся в 1912 р. публікацією кількох віршів та повісті «Люди», в якій розповідалося про демонічного героя, одержимого злом. Рання творчість письменника (10–20-ті роки) перебуває під сильним впливом, з одного боку, вражень від модерністських та авангардистських пошуків доби, з якими він, зокрема, познайомився під час свого перебування в 1913 р. в Парижі, з іншого боку, від подій Першої світової війни. В 1913 р. Лагерквіст написав естетичний маніфест «Мистецтво словесне і мистецтво образотворче», в якому письменник виступив проти розважальної літератури, протиставляючи їй сучасні форми авангардистського мистецтва.

В літературу Лагерквіст вступив як письменник-експресіоніст, що знайшло свій яскравий вираз в його поетичних збірках цього часу: «Мотиви» (1914; збірка віршів і прози, відмежування від натуралізму шляхом протиставлення йому скандинавського і грецького епосу), «Жах» (1916; перший в шведській літературі експресіоністський твір, в якому домінують мотиви болі та відчаю, викликані наслідками війни), «Хаос» (1919), «Шлях щасливої людини» (1921), «Пісні серця» (1926). Останню збірку, присвячену коханій дружині

письменника, критики відносять до найкращих зразків шведської любовної лірики. Сам Лагерквіст вважав її своєю найкращою поетичною книгою.

Ці ж тенденції містить в собі тогочасна проза й драматургія письменника: збірки новел «Залізо і люди» (1915), «Лихі саги» (1925), повісті «Вічна посмішка» (1920; герої цього твору розмовляють з Богом, запитуючи, для чого він створив людей, на що той відповідає, що певної мети у нього не було, але бажав він усе зробити якнайкраще. Відповідь залишає людей в непевності, оскільки вони не знаходять духовної опори, яку шукали), «Завойоване життя» (1925; збірка філософських роздумів, в якій викладаються погляди автора на власну творчість і на світ. На думку американського критика Альрика Густафона, цей твір стверджує віру Лагерквіста в «непорушний дух людини» і «кінцеву перемогу добра над злом»), драми «Небесна таємниця» (1919), «Невидимий» (1923), «Людина, яка прожила життя» (1928).

Центральними творами раннього періоду творчості Лагерквіста вважаються драма «Остання людина» (1918) і роман «У світі гість» (1925). В драмі, навіяній катастрофічними наслідками Першої світової війни, змальована апокаліптична картина загибелі людства. Хори мерців в фіналі драми благають Бога не відроджувати більше життя на Землі. В романі «У світі гість» окреслюються ті головні для письменника філософські проблеми, які стануть наскрізними для його творчості: питання життя і смерті, Бога, заперечення церковних догм. Роман значною мірою автобіографічний і відтворює історію виховання характеру провінційного підлітка, а потім юнака Андерса, який у подальшому стає письменником.

В 30–40-ві рр. в творчості Лагерквіста все виразніше починають звучати антифашистські та тираноборчі мотиви, тотальному світу зла та насильства протиставляються гуманістичні цінності: поетичні збірки «Біля вогнища» (1932) – декларація нової гуманістичної програми письменника та «Поезія і боротьба» (1940; відгук на вторгнення Німеччини в Норвегію і Данію), драми «Король» (1932; історія про те, як обраний карнавальним королем злочинець, піднімає повстання і займає місце справжнього монарха, продовжуючи при цьому його свавільні методи управління державою), «Людина без

душі» (1936; змальовано, як перероджується, закохавшись політичний терорист, який служив злу, а тепер починає служити добру); «Перемога у п'їтмі» (1939; протиставлені два брата-близнюки, один з яких державний діяч і демократ, а інший безпринципний демагог).

Найбільш довершене вираження ці ідеї отримують в тогочасній романістиці Лагерквіста. В романі «Кат» (1933) письменник в притчевій формі намагається з'ясувати глибинні історичні витоки фашизму і ширше – деспотизму. Дія першої частини твору відбувається в Італії, в середньовічну епоху. Якщо відвідувачі шинку зі страхом і відразою ставляться до ката, який сидить поряд з ними, то відвідувачі сучасного ресторану (в другій частині роману) захоплюються катом-нацистом, схиляються перед ідеологією насильства.

«У цьому своєрідному романі, де інтрига замінена двома картинами у двох шинках різних епох, – пише Г. Храповицька, – наявні два часові плани, які поєднані одним спільним героєм – катом, істотою позачасовою. Кат сидить незворушно, втупивши важкий погляд у темряву. У середньовічному шинку до нього ставляться як до носія не лише злого, а й доброго начал: він вершить суд за велінням закону, він своєю чаклунською силою іноді допомагає невиліковно хворим. Ця постать оточена страхом і шанобою водночас. У німецькому ресторані XX ст. кат – це «шикарний хлопець». Літній чоловік у військовій формі, проходячи пружним кроком (таким автор бачить переможного фашиста), звертається до ката зі словами схвалення: «Чудово, що буде порядок, пане кате! Народ став безсовісний, час... його приструнити!» Відвідувачі, які оточують ката, балакають про те, що «насильство є виявом найвищих не лише фізичних, а й духовних сил людства», що «інакодумців слід каструвати», що надзвичайно приємно бути присутнім під час «ґрунтового побиття непокірних. Відчуття таке, ніби ти береш участь у вихованні людства для нового, вищого життя, у його вдосконаленні». Змушуючи своїх героїв висловлюватися, Лагерквіст демонструє їхнє розумове убозтво, а не лише жорстокість. Демагогія і славослів'я насильства як форми життя та його норми сягають апогею у вигук натовпу: «Слава вбивцям! Слава вбивцям!» Таке гасло цілком логічне у світі абсурду. Завершується роман монологом ката, який вто-

мився від своєї ролі. Розіп'явши того, хто називав себе Спасителем людства, кат звернувся до його батька-Бога з проханням звільнити його від посади ката, але Бог німував. І кат повернувся до своїх обов'язків. Він збагнув, що розіп'ятий не був сином Божим, бо той виявився надто слабким, аби врятувати людство. «Я ваш Христос, – заявляє кат, – із катівським тавром на чолі! Посланий вам згори! Задля ворожнечі на землі та людського потягу до зла!.. І мене ніколи не розіпнете!.. Я прагну того часу, коли ви будете стерті з лиця землі і моя рука нарешті опуститься». Лагерквіст довів свою думку до логічного кінця – цим людям потрібен не носій любові та миру – не Христос, а квінтесенція насильства – кат, це їхній новий бог. Ідеологію фашизму Лагерквіст викриває силами свого гротескового, сатиричного та патетичного водночас мистецтва».

Роман був написаний в той час, коли європейські обивателі ще не сприймали всерйоз істеричних промов Гітлера, що звучали по радіо, та повідомлень газет про те, яким насправді є нацистський «новий лад». Лагерквіст першим за межами Німеччини усвідомив масштаби цієї катастрофи. В одному з інтерв'ю сам письменник говорив, що «Палач» – це роман, який спрямований проти сучасного насилля, проти тенденції насилля у людини...і апелює до усіх, хто стає на бік насильників, як би вони не називали себе – нацистами, фашистами або більшовиками». Як зауважує О. Зверев, «Лагерквіст, окрім усього, вбачав у фашизмові розплату за моральну сліпоту за етичну кволість і манівці, на які збивалося людство упродовж майже двох тисяч літ, відтоді, як ніхто не зупинив Понтія Пілата. Страту того, кому потім поклонялися на словах, зневажаючи насправді його заповіді, люди не тільки не відвернули, – вони їй раділи, ніби розуміючи, що відтепер розмови про милосердя стають пустою фікцією. Вони ніби визнали, що не можуть обходитися без ката, який прийшов замість розіп'ятого месії, аби впродовж століть спалювати на вогнищах пророків і захисників. Вони зробили свій вибір, боягузливо відступивши від духовної істини, обов'язкової для всіх, віддавши перевагу насильству, несправедливості та неправді. Ось чому фашизм – це прокляття, яке людство саме накликало на себе». Пізніше письменник переробив роман

«Кат» на однойменну драму, яка прозвучала на сцені багатьох європейських театрів як яскравий антифашистський памфлет.

В романі «Карлик» (1944) ця ж тема розглядається в більш глибинній філософській площині. Дія відбувається в Італії епохи Відродження, але часово-просторові обставини при цьому є значною мірою умовними. В центрі зображення придворний комедіант, карлик-горбун, який стає немовби зворотною стороною свідомості герцога. В символічній площині зауважується думка про те, що кожна людина має «свого карлика», тобто приховане зловісне друге «я», яке прагне до повного контролю над свідомістю. «Карлик» – книга, сповнена роздумами про людську природу, про міру свободи, наданої особистості для того, щоб самостійно будувати свою долю, і про відповідальність, яку несе кожен за підсумки власного життя.

З прозою пов'язані і найбільш значні художні здобутки післявоєнної творчості Лагерквіста, упродовж якої він створює дві трилогії, кожна з яких має узагальнююче значення і немовби підсумовує тривалі роздуми письменника над проблемами, що хвилювали його з юності. До першої, так званої «біблійної трилогії» увійшли романи «Варрава» (1950; в центрі уваги письменника постать розбійника Варрави, якого, на відміну від Христа, звільнили від страти через розп'яття. Письменник змальовує внутрішній світ Варрави, етапи формування його свідомості, пошуки істини, причини рішучої відмови прийняти на віру догмати християнства), «Сивіла» (1956; головні герої твору Сивіла, жриця храму Аполлона в Дельфах і Агасфер – це люди, які втратили віру в Бога. Агасфер відвернувся від бога під час його хресного шляху на Голгофу, був проклятий і став вічним блукальцем, Сивіла, ставши жрицею, переконалась, що жерці не вірять в бога, а лише служать йому), «Маріамна» (1967; останній з творів Лагерквіста; історія про біблійну Маріамну, дружину страшного тирана, царя Ірода, якому вона зуміла навіяти справжні почуття і на деякий час пом'якшити його жорстокість), сюжети яких запозичені з Біблії і наповнені філософськими символами та роздумами письменника над сутністю віри та місцем, яке вона займає у житті людини.

Другий цикл романів складає трилогія про пілігримів, до

якої увійшли твори «Смерть Агасфера» (1960), «Паломник на морі» (1962), «Свята земля» (1964). Герої трилогії протиставляються суспільству, заснованому на власницькій моралі. Усі вони, на думку письменника, повинні пройти випробовування вірою і відсутністю віри, «обрати правду без ілюзій». «Сюжети цих творів, – пише О. Зверев, – як правило, запозичені з Біблії, а оповідь тяжіє до символіки і щедро пересипана поетичними метафорами. Перед нами притчі з їхньою підкресленою умовністю колізій та персонажів. Однак для самого Лагерквіста обидві трилогії містили глибоко особисті мотиви. У щоденниках це наголошено багато разів. Ось, наприклад: «Нігілізм Агасфера – мій нігілізм. Він буде героєм моєї книги, я розповім про його шлях. Великий чи руйнівний?» Або: «Смерть Агасфера», можливо, розповідатиме про моє власне звільнення від прокляття релігії... про потяг до чогось іншого, світлішого, незважаючи ні на що». Згадуючи «Варавву», «Сивілу», «Паломника на морі», письменник теж зауважував, що все це певною мірою твори про нього самого. Паломник – взагалі один з найважливіших образів Лагерквіста; він у різних своїх іпостасях постає в багатьох творах. Людина цікавила письменника не як завершений і сформований світ, а, навпаки, як світ у становленні, з неминучими глухими кутами та перешкодами. Лагерквіст сприймав життя як вічні духовні мандри, що не можуть бути перервані нічим, крім фізичної смерті. В його очах людина, що замість важких шукань істини вдовольняється компромісним або просто оманливим уявленням про сенс буття, не гідна свого високого призначення».

В 1951 р. Лагерквісту була присуджена Нобелівська премія з літератури «за художню силу і абсолютну незалежність суджень письменника, який намагався у своїй творчості знайти відповідь на вічні питання, що стоять перед людством». Член Шведської академії А. Естерлінг відмітив, що Лагерквіст належить до тих письменників, які сміливо і відкрито звертались до самих нагальних питань людства, фундаментальних проблем нашого існування». В щоденнику письменника, який він вів упродовж життя, залишився запис: «Піддавай усе сумніву. І тоді навчишся вірити у все. Я шукаю світло. Щоби знайти справжню віру в життя. Повірити, що

життя є добром». Характеризуючи власну творчість, письменник зауважував, що всі його книги – про «людину, її долю, відчай, жагу, її сум за недосяжним, що, зрештою, і є найреальнішим у її світі».

Українською мовою твори Лагерквіста перекладали Г. Кирпа та О. Сенюк.

Запитання і завдання

Прокоментуйте слова Лагерквіста про те, що всі його книги – про «людину, її долю, відчай, жагу, її сум за недосяжним, що, зрештою, і є найреальнішим у її світі».

Охарактеризуйте ідейні та естетичні погляди Лагерквіста.

До яких тем звертався письменник в початковий період своєї творчості?

Проаналізуйте проблематику романів Лагерквіста «Кат» і «Карлик».

Розкрийте зміст творчості Лагерквіста 50–60-х років.

Література

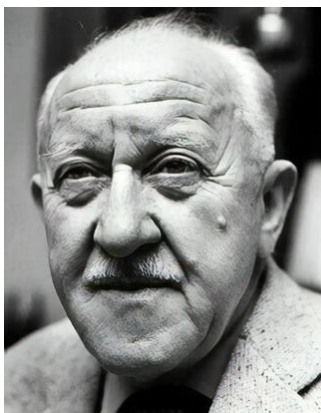
Зверєв О. Повірити, що життя – це добро. *Лагерквіст П. Маріамна*. Київ, 1988. С.5–16.

Неустроев В. Вступительная статья. *Лагерквист П. Карлик: Роман; Повести; Рассказы*. Москва, 1981. С. 5–23.

Неустроев В. Литература скандинавских стран (1870–1970). Москва: Высшая школа, 1980. 279 с.

Лакснесс

Назарець В.М. (Рівне)



Лакснесс (справжнє ім'я Халдор Гудьонсон, 1902–1998), ісландський романіст, лауреат Нобелівської премії з літератури 1955 р.

Один із найвидатніших, на думку О. Фадєєва, художників сучасності, Лакснесс народився 23 квітня 1902 р. у Рейк'явіку у родині інспектора на будівництві доріг. У 1905 р. родина перебралася на викуплену батьком ферму поблизу Рейк'явіка, що називалася Лакснесс («півострів лосося»). Пізніше ця назва стане літературним псевдонімом письменника. Початкову освіту Лакснесс здобув у

місцевій школі, потім навчався у столичному професійно-художньому училищі, а в 1918–1919 рр. продовжив освіту у вищій народній школі, яку, проте, не закінчив, захопившись літературною творчістю. У 1919 р. Лакснесс здійснив мандрівку по Скандинавських країнах, у 1921 р. – по Німеччині й Австрії, а в 1922 р. – поїхав у Францію, де познайомився із сюрреалізмом. У 1923 р. письменник перейшов із лютеранської у католицьку віру і обрав псевдонім Лакснесс. Упродовж 1928–1929 рр. він жив в Америці та Канаді. У 1932 р. письменник відвідав СРСР, у 50-х рр. очолював товариство «Ісландія – СРСР». Помер письменник 8 лютого 1998 р. в Рейк'явіку.

В ісландську літературу Лакснесс увійшов як визначний митець, новатор в жанрах соціального, філософсько-психологічного та історичного романів. За словами письменника, бути поетом означало для нього пошуки «шляху до свого народу»

Свій перший роман «Дитя природи» Лакснесс написав у 1919 р. Це дещо сентиментальна розповідь про ісландця Рандвера Оулафсона, котрий, хоча й розбагатів в Америці, куди його закинула доля, але не знайшов там душевного щастя. Він повертається на батьківщину, де намагається повернути втрачений душевний спокій у сільськогосподарській праці та коханні до звичайної селянської дівчини.

Ранній період творчості Лакснесса, позначений сюрреалістичними захопленнями (1919–1931), в ньому домінують автобіографічні мотиви, перемежовані з філософськими роздумами письменника над проблемами сучасної йому культури, естетики, релігії тощо: філософський трактат «Червоний зошит» (1921) – роздуми над філософськими й естетичними концепціями А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, Г. Брандеса, Г. Ібсена, Ж. Ж. Руссо, Л. Толстого та ін.; прозова збірка «Деякі історії» (1923); роман «Біля підніжжя священної гори» (1924), у якому йдеться про дитинство ісландського хлопчика і порушено проблему пошуків Бога та свого місця у житті; релігійна праця «З католицького погляду» (1925). На початок 20-х рр. припадає й робота Лакснесса над автобіографією «Я дім залишив» і романом «Між жорнами», який, за задумом Лакснесса, повинен був символічно виразити «історію душі» письменника, його місце між церквою і

сучасною культурою.

Центральним твором цього періоду став роман «Великий ткач із Кашміра» (1925). В його основі – сага «про великого ткача, котрий мав мудрість дванадцяти королів» і котрий створив «тканину життя і духу». Вісім книг, розділених на сто розділів, нагадують «Божественну комедію» Данте, з її картинами реального життя і містикию, з чіткою послідовністю подій і філософськими відступами. Дія роману відбувається в Ісландії та Італії, у центрі твору – Стейді Едліді, котрий наділений автобіографічними рисами і протиставлений буржуазному суспільству. За словами самого автора, в романі «розмежовані дві різні культури», порушено проблему самотності, трагедії людської душі.

Другий період творчості Лакснеса, що тривав упродовж 30-х рр., відкриває роман, що приніс письменнику світову славу, – «Салка Валка» (1931–1932). Роман складається з двох частин – «Ти чиста виноградна лоза» і «Птах на березі». Події твору відбуваються в невеличкому рибальському селищі Осейрі. У центрі роману – історія Сігурліни Йоунедоттір та її позашлюбної доньки Сальвор Вільгердур, котру прозивають Салкою Валкою, подана на тлі широкої панорами важкого життя ісландських рибалок у 20-х рр. XX ст.

У книзі нарисів «Шлях на Схід» (1933) Лакснесс ділиться враженнями від свого перебування в СРСР і про те, що ця поїздка допомогла йому краще зрозуміти класову структуру суспільства і психологію різних груп селянства.

У художній формі цей досвід був втілений у романі «Самостійні люди» (1935). Основна соціально-філософська концепція його роману пов'язана з ідеєю «самостійності» селянина, котрий мріє про власний клапчик землі та хутір, але жорстоко розчаровується у своїх ілюзіях. Такими героями в романі виступають фермер Гудб'яртур Йоунсон або просто Б'яртур (тобто «світлий») та його донька Соулія («сонячна лілія»). Після опублікування цього роману у США за Лакснесом закріпилася слава найвизначнішого з ісландських письменників. Завершальним твором другого періоду творчості Лакснеса стала тетралогія «Олафур Карасон Лйосвікінг» («Світло світу», 1937; «Замок в Сомерланді», 1938; «Дім Освальда», 1939; «Краса неба», 1940). Це епічна сага про

бідного поета Олафура, стрижнем якої є конфлікт між любов'ю поета до краси та його неприйняттям соціальної несправедливості. Документальною основою роману стали щоденники та біографія поета Магнуса Яльтасона (1873–1916). Особисто Лакснесс вважав його своїм найкращим романом.

Центральним твором 40-х рр. стала романна трилогія «Ісландський дзвін» (1943), на думку критики, «найбільш ісландська з книг Лакснеса». Це історичний твір, події якого відбуваються в XVII ст., у період данського панування в Ісландії. У центрі зображення – формування національної свідомості, духу патріотизму в кращих представників ісландської нації, героїчна боротьба народу з іноземними поневолювачами. У творах 40–60-х рр. Лакснесс звернувся до соціально-політичної дійсності, до проблем, що хвилювали тогочасну ісландську громадськість: роман-памфлет «Атомна станція» (1948), у якому з «лівих» і навіть комуністичних позицій письменник критикує моральний занепад Ісландії після Другої світової війни і наголошує на необхідності такої політичної позиції для країни, яка б виключила потенційну можливість перетворення Ісландії у театр військових дій; роман «Герпла» (1952) – сатиричне спростування войовничого духу, притаманного і духу вікінгів, і сучасності; романи «Літопис хутора Бреккукот» (1957) – протиставлення «двох співців» і двох шляхів у мистецтві, один з яких уособлює бідний, але чесний юнак Аульфгрімур, а інший – багатий артист Гардар Хоулм, котрий продає себе заради реклами; «Повернений рай» (1960) – про долю ісландських переселенців у Північній Америці (герой роману Стенер Стенсон потрапляє в середовище мормонів, але, незважаючи на тиск і важкі життєві випробування, не зраджує своїй вірі); «Християнство біля підніжжя льодовика» (1968). У художньому аспекті твори Лакснеса цього періоду позначені прагненням до художніх експериментів, модерністських пошуків, обумовлених переконаністю письменника у кризі реалістичної форми.

Ці самі тенденції притаманні і драматургії Лакснеса цього періоду: «Срібний місяць» (1954), «Кам'яна труба» (1961), «Трикотажне ательє» (1962), «Бенкет із засмаженими голубами» (1966). Активна громадсько-політична та літературна діяльність Лакснеса з початку 50-х рр. отримала

загальноєвропейський резонанс. У 1953 р. письменник став членом Всесвітньої Ради Миру, лауреатом Міжнародної премії цієї організації, першим у 1953 р. отримав щойно запроваджену премію імені М. Андерсена-Нексе. У 1955 р. Лакснессу була присуджена Нобелівська премія з літератури «за яскраву епічну силу, що відродила велике оповідне мистецтво Ісландії».

Крім художніх, Лакснесс написав також значну кількість публіцистичних та літературно-критичних праць: «Російська казка» (1938), «Ісландські поети XVII ст.» (1938), «Старе та нове про ісландську літературу» (1939), «Арена дня» (1942), «Письменник і його творчість» (1942), «Час поетів» (1963), «Приховані місця» (1972) та ін.

У скандинавській літературі Лакснесс і по сьогоднішній день користується репутацією видатного письменника. П. Хальберг в біографії Лакснесса зазначив, що «ісландський спадок завжди залишається живою силою в його творах. Ця сила відчувається і в роздумах письменника про сьогоднішній день, і в його творчих пошуках. Вся його творчість пронизана протиріччями між вітчизняним та іноземним, своїм і чужим, і протиріччя ці виявились надзвичайно плідними для нього». Ісландський літературознавець С. Хекульдсон назвав Лакснесса самим знаменитим ісландським письменником XX століття, зазначивши, що «його творча сила не має собі рівних: Лакснесс художньо переосмислив рішуче всі аспекти життя Ісландії». «Завдяки своєму оповідному мистецтву і самотньому стилю Лакснесс зробив для оновлення ісландської прози більше, ніж будь-який інший сучасний романіст, – писав в 1982 році ісландський критик С. Магнуссон. – У нього на рідкість великий діапазон тем і стильових манер, тому його романи схожі одне на одного лише виразністю і ємкістю портретних характеристик».

Українською мовою окремі твори Лакснесса переклали Н. Лісовенко, М. Равлюк та ін.

Запитання і завдання

Простежте життєвий і творчий шлях Лакснесса.

Визначте проблематику раннього періоду творчості Лакснесса.

Розкрийте ідейний зміст романів Лакснесса «Великий ткач із Кашміра» і «Салка Валка».

До яких тем письменник звертався в творах 40–60-х років?

Література

Борисов А. Верность правде. *Иностранная литература*. 1978. № 9.

Крымова Н., Погодин А. Халлдор. Лакснесс. Москва: Советский писатель, 1970. 222 с.

Назарець В. Лакснесс Гальдоур Кільян. *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. У 2-х т. Т.2* Тернопіль. Навчальна книга–Богдан, 2006. С. 13–15.

Неустроев В. Литература скандинавских стран (1870–1970). Москва: Высшая школа, 1980. 279 с.

Неустроев В. Литературные очерки и портреты. Москва: Издательство Московского университета, 1983. 264 с.

Лауреаты Нобелевской премии. Энциклопедия: В 2 т. Москва: Прогресс, 1992. Т.1: А–Л. 781 с.

Ейвід Йонсон

Назарець В.М. (Рівне)



Йонсон Ейвід (1900–1976), шведський прозаїк, лауреат Нобелівської премії з літератури 1974 р.

Народився Йонсон 29 липня 1900 р. у Північній Швеції, в родині робітника на будівництві залізниці. Невдовзі батько помер, і сім'я опинилася на межі бідності. У 13 років Йонсон змушений був залишити школу і шукати роботу, аби якимось підтримувати сім'ю. Упродовж наступних чотирьох років йому довелося працювати на лісосплаві, залізниці, сільськогосподарських роботах, бути помічником електромонтера, кіномеханіком, продавцем цукерок і секретарем у профспілці.

У 1919 р. Йонсон перебрався у Стокгольм, де зайнявся профспілковою і політичною діяльністю. У 1921 р. він знову став безробітним, а відтак змушений був податися у Німеччину, а звідти – у Францію, де працював на важких фізичних роботах. На цей час припадають і перші літературні спроби Йонсона, до чого його спонукало захоплення журналістикою: усі ці роки він надсилав у шведську періодику нариси та статті, написані під

впливом його закордонних вражень.

У 1924 р. Йонсон вирішив цілком присвятити себе літературі. Тоді ж вийшла друком його перша збірка новел «Четверо чужих», у якій він змалював трагічні долі невлаштованих одинаків, «чужаків», котрі не можуть пристосуватися до ворожої їм соціальної дійсності. Схожа тематика присутня й у трьох перших романах Йонсона, написаних упродовж 20-х років: «Тімани і справедливість» (1925), «Місто темряви» (1927), «Місто світла» (1928). Соціально-критичні тенденції у цих романах поєднуються з модерною технікою зображення: Йонсон першим у шведській літературі використовує техніку «потoku свідомості». Ще виразніше модерні уподобання Йонсона проявилися у двох романах кінця 20-х років – «Спогади» (1928) і «Коментарі до падіння зірки» (1929).

У 1930 р. Йонсон повернувся у Швецію, де з-під його пера один за одним з'явилася ціла низка нових романів, серцевину проблематики яких визначають мотиви критики сучасної автору соціально-політичної дійсності: «Прощання з Гамлетом» (1930), «Бобінак» (1932), «Дощ на світанку» (1933). Паралельно вийшли друком дві збірки новел: «Ніч тут» (1932), куди увійшли оповідання про Стародавню Грецію – предмет особливого захоплення письменника, і «Ще раз, капітане!» (1934), в основу якої покладені спогади письменника про свою юність, проведену в Північній Швеції.

Упродовж 1934–1937 рр. Йонсон написав чотиритомний цикл романів про юного хлопця, робітника Улофа Персона («Роман про Улофа»): «Був 1914 рік», «Ось воно, твоє життя!», «Не озирайся!», «Остання гра юності». Цей твір має виразну автобіографічну основу і в загальних рисах відтворює основні події життя Йонсона від 14 до 19-літнього віку, хоча не є автобіографією як такою. Він написаний від 3-ї особи, змальовує історію становлення характеру та політичної свідомості Улофа Персона, котрий із незрілого підлітка виростає в одного з лідерів політичного робітничого руху. Роман став не лише вершиною довоєнної творчості письменника, а й одним із центральних творів сучасної шведської й усієї скандинавської літератури.

Напередодні і в роки Другої світової війни Йонсон брав

активну участь в антифашистських культурних заходах, виступав на мітингах, закликав надати збройну допомогу Іспанії, редагував журнали для норвезького і данського рухів Опору, написав два антифашистські романи «Нічні маневри» (1938) і «Повернення солдата» (1940). Найвизначнішим антифашистським твором Йонсона став 3-томний роман «Крілон» (1941–1943), в якому змальована історія стокгольмського земельного маклера Йоханнеса Крілона та його однодумців, котрі намагаються не втратити свого політичного обличчя в нейтральній Швеції під час війни. У романі їм протиставлений Г. Стамп, ім'я якого асоціюється із гестапо. У ширшому розумінні зображене – це політична алегорія, яка відображає позицію маленьких скандинавських країн, що не зуміли об'єднатися і стали жертвою фашизму.

Найвідомішим поза межами Швеції твором Йонсона став його перший повоєнний роман «Прибій і берег» (1946), в якому письменник інтерпретує сюжети й образи свого улюбленого Гомера, зокрема гомерівської поеми «Одіссея», яку переказує на сучасний лад, але дегероїзуючи її і використовуючи для аналізу культурних цінностей та моральних проблем XX ст.

У 40-х рр. Йонсон як представник ЮНЕСКО багато подорожував країнами Європи, що дало йому змогу накопичити значний матеріал для історичних романів, які він створив упродовж кінця 40–70-х рр. «Мрії троянди та вогню» (1949), «Заберіть Сонце» (1951), «Хмари над Метапонтом» (1957), «Дні його світлості» (1960), «Довгий день життя» (1964) і «Кілька кроків у тишу», який став останнім романом письменника. Паралельно Йонсон створив автобіографічну романну дилогію «Романтична повість» (1953) і «Біг часу» (1955).

У 1957 р. Йонсон став членом Шведської академії, у 1962 р. – першим лауреатом літературної премії Північної Ради, а в 1974 р. йому була присуджена Нобелівська премія з літератури «за оповідне мистецтво, яке сягає крізь простір і час і слугує свободі». Помер письменник 25 серпня 1976 р. у віці 76 років у Стокгольмі.

Творчість Йонсона добре знана й шанована в сучасній Швеції. Літературний критик Л. Варме охарактеризував Йонсона як «раціоналіста та гуманіста», який «в своїх романах

захищає демократію, здоровий глузд і розумні норми поведінки. З пристрасним гнівом, захованим під маскою іронії, він виступає проти насилля, пригнічення та тиранії, що рветься до влади». А. Шеберг відмітив інтерес Йонсона до «проблем часу, співставлення часових пластів», а також високо оцінив літературну техніку письменника, яка дозволила йому суміщувати стиль класичних авторів із стилем таких сучасних письменників, як Томас Манн або Вільям Фолкнер, і водночас зберігати власну самобутність й залишатися самим собою».

Запитання і завдання

Якими були художні уподобання Йонсона?

Охарактеризуйте тематичну спрямованість прози Йонсона.

Розкрийте проблематику роману Йонсона «Крілон».

Література

Лауреаты Нобелевской премии. Энциклопедия: В 2 т. Москва: Прогресс, 1992. Т.2: М–Я. 861 с.

Мацевич А. Ровесник века. *Йонсон Э. Избранное*. Москва: Радуга, 1988.

Назарець В. Йонсон Ейвінд. *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник*. У 2-х т. Т.1. Тернопіль, «Навчальна книга–Богдан», 2005. С. 692–693.

Харрі Мартінсон

Назарець В.М. (Рівне)



Мартінсон Харрі (1904–1978), визначний шведський поет, прозаїк, есеїст, лауреат Нобелівської премії з літератури 1974 р.

Мартінсон народився у невеличкому селищі Йомсхйогє, що на півночі Швеції. Його батько, колишній моряк, помер, коли хлопчику виповнилося 6 років, а невдовзі після цього мати з однією із сестер виїхала в Америку, сподіваючись заробити грошей, але так і не повернулася, залишивши родину напризволяще. Дитинство Мартінсона минуло у притулку для бідних, звідки він напередодні Першої світової війни втік, улаштувавшись юнгою на корабель. Упродовж 1920–1927 рр. працював кочегаром,

моряком, поміняв 14 кораблів, на яких здійснював мандрівки до Індії та Бразилії. Так, за словами Г. Свенссона, розпочалася безпрецедентна для шведської літератури «одісея», яка охопила чотири частини світу і сім морів.

Зрештою, захворівши на туберкульоз, Мартінсон змушений був відмовитися від морської професії, і тоді ж почав писати вірші. З 1927 р. він у Гетеберзі, мешкає у передмісті, в наметі, перебивається випадковими заробітками та мізерними гонорарами, що отримує за публікації своїх віршів у періодиці.

У 1929 р. долею талановитого поета почала опікуватися письменниця Муа Шварц, з котрою Мартінсон невдовзі одружився. У 1934 р. вони разом відвідали СРСР, де брали участь у роботі I з'їзду письменників. Проте прихильником соціалістичної ідеології Мартінсон не став, а в 1939 р., після початку радянсько-фінської війни, навіть записався у шведський добровольчий корпус, але стан здоров'я не дозволив йому брати участь у бойових діях. Перебуваючи на лікуванні, Мартінсон написав нарис «Правда проти смерті» (1940), в якому закликав до боротьби проти тоталітаризму в Європі.

Хвороба, розлучення з дружиною (у 1940 р.) спричинилися до нервової депресії, у якій Мартінсон перебував упродовж усієї Другої світової війни. У повоєнний період письменник став популярним не лише у Швеції, а й за її межами. У 1954 р. його обрали почесним доктором Гетеберзького університету, у 1972 р. він отримав міжнародну премію Г. Стеффенса, а в 1974 р. – Нобелівську премію з літератури «за творчість, у якій є усе – від краплинки роси до всесвіту». За час з 1938 до 1974 року Мартінсон став лауреатом 10 премій та спеціальних стипендій. Крім Нобелівської премії 1974 року, здобув також премію газети «Свенська Дагбладет» (1944), премію Бельман (1951), премію Шведського радіо (1967) та інші.

Помер Мартінсон у Стокгольмі 11 лютого 1978 р. у віці 73 років.

У літературу Мартінсон вступив насамперед як поет. За словами історика шведської літератури А. Густафсона, Мартінсон став одним з найбільших реформаторів поетичної мови в шведській літературі XX століття. Відмінними рисами його стилю вважаються несподіваний вибір слів, вільна гра асоціацій, теплота і щирість сприйняття. Його поезія

еволюціонувала у напрямку від імпресіонізму до філософської й медитативної лірики. В статті «Модернізм» Мартінсон відмічав інтерес поетів нового покоління до підсвідомого. «Людина, – писав Мартінсон, – це симфонія ірраціонального, з якої виростає її гуманізм, її велич і її нищість, її радість і печаль. Цілком раціональним є лише звір». Як поет-філософ Мартінсон вірив в містичну основу буття. Одного разу він сказав: «Моєму світогляду властиво завжди тримати в полі внутрішнього зору прості і чисті джерела, ті, які існують незалежно від людини і які створені не людиною». У його віршах і есе часто звучить гімн сонцю, як символу духовної радості і мудрості: «... у сонця ми можемо навчитися духовному здоров'ю і спокою смирення. Наша агресивність, наша взаємна боротьба, наша метушливість, наша заздрісність могли б зникнути, якби ми тільки захотіли сприйняти ті мовчазні поради, які даються нам разом з теплом і світлом «.

Після ранніх віршів, опублікованих у шведській періодиці, у 1929 р. вийшла друком його перша поетична збірка «Корабель-примара», у якій відчутний вплив романтичної поезії Дж. Р. Кіплінга.

Більшою художньою зрілістю і самостійністю позначені поетичні збірки 30-х рр.: «Кочівник» (1931), «Сучасна лірика» (1931), «Природа» (1934). Художні прийоми, використані у віршах цих збірок, близькі до поезики сюрреалізму, а тематично поезія Мартінсона цього часу була вираженням «примітивізму», що протиставляв цивілізації сповнену вищої духовності природу. У центрі цього протиставлення символічний образ «номади» (збірка «Кочівник»), тобто мандрівника-бунтаря та філософа, котрий перебуває у невпинному русі, на відміну від закостенілого, непорушного існування «цивілізованих» представників суспільства. З появою поетичних збірок 30-х років Мартінсон здобуває справжню літературну популярність. Як писав критик С. Стольпе, «битва була виграна». Книги Мартінсона читалися по всій країні, його як лектора запрошували на зустрічі з читачами в найвіддаленіші куточки країни; його портрет часто можна було побачити на стіні поруч з портретом Стріндберга. Книги письменника перекладалися на англійську та інші мови. Особистість письменника стала майже легендарною. За

свідченням сучасника, коли Мартінсону траплялося виступати публічно, його «вітали з таким захопленням і ентузіазмом, які рідко можна зустріти на наших широтах».

Тема протиставлення механізованого світу людей і довершеної, природної гармонії стала наскрізною, домінуючи і в подальшій поетичній творчості Мартінсона: збірки «Пасат» (1945), «Цикада» (1953), «Трави в Фуле» (1958), «Колісниця» (1960), «Вірші про світло та пільму» (1971), «Лісові пагорби» (1974).

Центральний поетичний твір Мартінсона – знаменита епічно-символічна поема в 103 піснях «Аніара» (1956), яка, з одного боку, відображає давнє захоплення поета астрофізикою, а з іншого, є ще одним варіантом вирішення наскрізної для письменника теми – протиставлення природної гармонії сумнівним здобуткам техногенної цивілізації. У поемі змальована фантастична ситуація: зі спустошеної і доведеної до загибелі внаслідок ядерної війни в п'ятнадцятому тисячолітті нашої ери Землі люди рятуються на космічних кораблях, які приречені на вічний пошук нових світів. Космічний корабель «Аніара» (що з грецької означає «сумний») залишає Землю з 8 тисячами переселенців і вирушає до Марсу, вже колонізованого людьми, але через непередбачене зближення з астероїдом, втрачає керування, відхиляється від курсу і вирушає у відкритий космос, в напрямку невідомого сузір'я Ліри. Певний час режим забезпечення життєдіяльності на кораблі працює, й його пасажери починають об'єднуватись у різні екзотичні релігійні секти. Політ корабля забезпечує робот на ім'я Міма, який здатний вловлювати візуальні та звукові картини з віддалених куточків Всесвіту. Але з часом машина руйнується і на 24 рік своєї зоряної мандрівки пасажери корабля втрачають останній зв'язок з людством. Космічний корабель «Аніара» стає в поемі Мартінсона символічною моделлю людства, безумна техногенна діяльність якого веде його до неминучої загибелі. «Коли ми втрачаємо контакт з символами, які нас об'єднують, – писав Мартінсон, – ми вислизаємо за межі гуманізму, втрачаємо поняття духовності минулих часів ... і повертаємось до звичайної матеріальності, до натуралізму, який насправді є просто пустелею, і людина в ній приречена». В 1959 р. Мартінсон спробував написати продовження поеми.

Друга частина, яка отримала назву «Доріди» (від назви Доріс, як називали Землю персонажі поеми), мала бути присвячена нащадкам землян, які змогли врятуватися після ядерної катастрофи. На жаль, творчий задум твору Мартінсону реалізувати не вдалося.

Як прозаїк, Мартінсон дебютував у 30-х рр. двома збірками дорожніх нарисів: «Мандрівки без мети» (1932) і «Капе, прощай» (1933). Два наступні романи мали автобіографічний характер: «Кропива цвіте» (1936) – про важкі роки сирітського дитинства письменника; «Шлях у життя» (1936) – про юність Мартінсона. У повоєнний період з'явився найзначніший із романів письменника «Шляху Царство Дзвонів» (1948), який інтерпретує наскрізну для Мартінсона філософію «номадизму» («кочівництва») – мандрів, що асоціюються з духовними пошуками людини. У центрі зображення – «професійний волоцюга» Болле, у минулому майстер з виготовлення сигар, котрого витіснило машинне виробництво. Сюжет роману складають мандрівки, зустрічі Болле з різними людьми, його роздуми та переживання, спрямовані у кінцевому підсумку на пізнання природи, на відчуття єдності з нею.

Твори Мартінсона стали класикою шведської літератури. «Неметафізична віра в людину виявляє себе дивним чином у Харрі Мартінсона, письменника, який своїм теплом, ніжністю, відсутністю гіркоти і гніву, глибоким розумінням природи і всеосяжністю завоював особливе й цілком заслужене місце в серці нашого народу, а також, до честі нашої Академії, і в її рядах», – писав в 1956 р. С. Стольпе.

Запитання і завдання

Які життєві події вплинули на формування світогляду Мартінсона?

В чому полягала філософська концепція Мартінсона, в яких творах письменника вона дістала свій яскравий вияв?

Розкрийте зміст поетичної творчості Мартінсона.

Охарактеризуйте прозу Мартінсона.

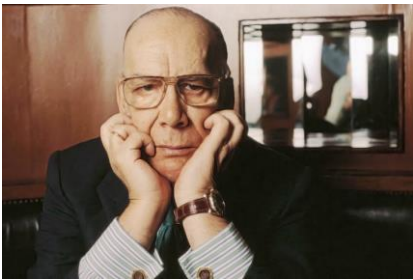
Література

Лауреаты Нобелевской премии. Энциклопедия: В 2 т. Москва: Прогресс, 1992. Т.2: М–Я. 861 с.

Назарець В. Мартінсон Харрі. *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. У 2-х т. Т.2.* Тернопіль. Навчальна книга–Богдан, 2006. С. 129–130.

Література Іспанії

Каміло Хосе Села
Назарець В.М. (Рівне)



Села Каміло Хосе (1916 – 2002), визначний іспанський прозаїк, лауреат Нобелівської премії 1989 р. Села став п'ятим з іспанських письменників, що отримали цю престижну премію, але першим з числа національних письменників, хто здобув її за визначні досягнення у прозі. Села активно експериментував із романним жанром, зокрема його сюжетною та розповідною формою, урізноманітнював його проблематику з позицій винаденого ним художнього напрямку «тремендизму». За словами літературознавця Д.У. Мак Фітерса, на початку 1940-х років «іспанський роман... фактично припинив своє існування. ...Майже самотужки Села вдихнув у нього нове життя і надав йому міжнародного значення».

«Я пишу через самотність і говорю через самотність», – так сам письменник охарактеризував особливості свого творчого методу. Своїми літературними попередниками та вчителями Село вважав представників «покоління 98», зокрема Мігеля де Унамуно, Піо Бароку, а також одного з основоположників класичної іспанської літератури – Мігеля де Сервантеса.

Села – чи не найсуперечливіша постать іспанської літератури XX століття: «Чимало іспанців стверджує, що видатний письменник відкривав свого рота, щоби говорити лише гидоту. Чого вартують його слова з нагоди його нагородження престижною іспанською премією Сервантеса, про яку літератор сказав, що «вона вкрита гівном». Його особисте життя було і залишається поживою для різноманітних пліток, які найчастіше характеризують аж ніяк не з найкращого боку

великого письменника» (А. Жінгель).

Каміло Хосе Мануель Хуан Рамон Франсіско де Херонімо Села і Трулок народився 11 травня 1916 р. у селищі Ірія Флавія (муніципалітет Падрон), що у Галісії, в англо-іспанській родині. У 1926 р. сім'я переїхала у Мадрид. Селу чотири рази виганяли зі школи. В дитинстві Села часто хворів і тому був вимушений надовго залишатися в будинку. За цей час він перечитав «сімдесят томів класиків (знамените видання Ріванденейри «Іспанські класики» в 70 томах) і всі книги «покоління 1898».

Після закінчення школи Села навчався у Мадридському університеті, спочатку на медичному, потім – на юридичному і філософському факультетах, але у 1936 р., з початком громадянської війни, припинив навчання. Був мобілізований в армію франкістів, але невдовзі після важкого поранення повернувся додому.

Після закінчення війни змінив багато професій: був цензором, актором, журналістом, художником, тореро, обійшов пішки майже всі провінції Іспанії, відвідав багато європейських та латиноамериканських країн, Африку та США.

Творчий спадок письменника досить значний і вбирає до себе 13 романів, 7 книг поезії та драм, численні збірки оповідань, есеїв, критичних праць, перекладів із англійської.

Уже перший роман Сели «Родина Паскуалья Дуарте» (1942) спричинив значний резонанс і мав скандальний успіх. Цим романом Села започаткував в іспанській літературі художній напрям «тремендизму» (з ісп. «tremendo» – жахливий, страшний), оскільки, змальовуючи сучасну іспанську дійсність, звертався до її найтемніших і найнепривабливіших сторін, акцентуючи увагу на картинах насилля і атмосфері страху, відчаю, зневіри, ненависті, що їх супроводжувала. Роман побудований у формі передсмертної оповіді селянина Паскуалья Дуарте, засудженого до страти за скоєні ним вбивства. В романі досліджується життя головного героя, починаючи з дитинства і до часу його ув'язнення. Сільська іспанська глибинка, в якій народився і зростав Паскуаль, справляє на читача гнітюче враження не лише своєю зубожілістю, але й жорстокістю моралі та звичаїв її мешканців. Батька хлопця, якого вкусив хворий на сказ пес, закрили у кімнаті і залишили там помирати. У молодшого брата героя свиня відкусила обидва

вуха. Його сестра Розаріо, щоб не померти з голоду, змушена стати повією. Мати Паскуаля не любить свого сина, принижує і зневажає його. Інстинктивне прагнення вижити та захистити себе зрештою перетворює Паскуаля на злочинця. Спочатку він вбиває коханця своєї дружини, далі власну матір, а потім ще й аристократа, графа Торремехія. У змішаному сюрреалістично-гротескному дусі автор описує сцени звірячої розправи Паскуаля із його жертвами. Водночас, Паскуаль – не природжений вбивця, навпаки, у ньому розвинуте почуття людяності і милосердя, але, зневірившись у світі, в якому живе, він відповідає на його несправедливість насильством. Сам Села писав про свого героя: «...той, кого зазвичай називають злочинцем, не більш ніж знаряддя злочину; справжній злочинець – це суспільство, яке породжує ці знаряддя, або ж дозволяє їх породжувати». У критиці вже звичним стало зіставлення цього роману Сели із романом А. Камю «Чужий», що також вийшов друком у 1942 р. Роман «Родина Паскуаля Дуарте» критики вважають найпопулярнішим іспанським романом після «Дон-Кіхота» Мігеля де Сервантеса. Вперше роман був опублікований в Аргентині, а не в Іспанії, оскільки на батьківщині письменника його визнали надто жорстоким і грубим, перенасиченим аморальними та насильницькими сценами.

У «тремендистській» манері написаний і другий роман Сели «Пансіонат» (1942), у якому письменник змальовує життя хворих на туберкульоз. Топос роману суто екзистенціалістський: ізольований світ пансіонату. Кожен хворий позначений номером кімнати, у якій він живе (моряк № 73, юнак № 14), і думає про смерть. Події початкової частини роману припадають на липень, останньої – на зимові місяці і немовби охоплені в коло безнадійної приреченості. Від початку до кінця роману нічого не змінюється на краще, лише один за одним персонажі твору повільно згасають від невиліковної хвороби, в той час, як господарі пансіонату заклопотані вирішенням своїх меркантильних справ. Техніку сюжетної фрагментарності, використану у романі «Пансіонат», сам Села характеризував так: «роман, зібраний із дрібних деталей, так само як робиться паркетна підлога», оскільки в ньому читач має справу з мозаїкою безіменних персонажів, що

живуть відокремлено у своїх келіях, мов бджоли у вулику.

Не меншу літературну славу, ніж перший твір, приніс Селі його третій роман «Вулик» (1943), який започаткував ще один – «об'єктивістський» напрямок художнього розвитку іспанської прози – безпристрасне, протокольно-хронікальне відображення дійсності. Події роману відбуваються у Мадриді 1942 р. у невеличкій кав'ярні. В романі діє близько 160 персонажів – відвідувачів кав'ярні доньї Роси. Це власники кав'ярень і підприємці, урядовці і поліцейські, повії і журналісти, робітники і службовці тощо, які загалом представляють усі верстви, строкатий вулик іспанського суспільства, який, на відміну від справжнього, бджолиного вулика, символізує пристосуванське, бездіяльне, позбавлене активної суспільної позиції та високих громадянських ідеалів життя пересічного громадянина Іспанії. Безкомпромісне критичне ставлення Сели до іспанської повоєнної дійсності відкрито проголошує передмова до першого видання роману: «Мій роман «Вулик» [...] – лише нечіткий відбиток [...], жалюгідна тінь повсякденної жорсткої, хвилюючої та скорботної дійсності». У тій самій передмові Села наполягає на тому, що література має викривати фальшивий пафос і конформізм, ось чому роман має стати точним фотографічним відбитком, чесним документом, який відтворює дійсність в усій її оголеній огидності, безглуздості й примітивізмі – як потік сцен, змальованих «без співчуття», «без дивовижного трагізму», відсторонено, саркастично і навіть цинічно».

За характеристикою О. Пронкевича, «у «Вулику» відображені діалектичні взаємини між головними соціальними класами іспанського суспільства. На сторінках роману представлені, з одного боку, типи бездіяльної буржуазії (Пабло Алонсо), підприємців (дон Маріо де ла Вега, донья Роса), власників майна або лихварів (дон Тринідад Гарсія) і, з іншого боку, величезна група персонажів, які ведуть боротьбу за виживання: це і службовці (Роберто Гонсалес), і представники нижчих класів (робітники, офіціанти, служники), елементи декласовані (повії) або богемні (Мартін). Долі персонажів позначені трагедією щойно завершеної громадянської війни, а сама іспанська реальність відображена настільки точно, що сам Села в одному зі своїх інтерв'ю наполягав: цей роман – лише

«картина певного історичного моменту в певному географічному середовищі, у цьому разі Мадрида сорокових років», де панують відчуження, розгубленість, відчай, фізична і моральна убогість». Головний герой «Вулика» – це колективний персонаж. Автор зазначає, що «Вулик» – це роман без героя, в якому всі персонажі, мов равлик, ховаються у власній душевній дрібноті». Як висловлюється Х. Уррутія, це «людська маґма, що набуває власної особистості й репрезентує тотальне суспільство, населення міста. Усі персонажі трактуються винятково з наративної точки зору, абсолютно однаково, без надання переваги жодному з них».

Поява «Вулика» викликала жорстку реакцію з боку франкістської цензури та католицької церкви. Селу було виключено з Асоціації журналістів, а французький єзуїт Ж. Сажом назвав «Вулик» непристойною книжкою, яку треба негайно заборонити. З середини 60-х років в критичних рецепціях літературознавства «Вулик» набув статусу знакового твору, «який найточніше відтворює атмосферу іспанського суспільства по закінченні громадянської війни, відновлює перервану цією національною катастрофою літературну традицію й відкриває якісно нову сторінку розвитку мови літератури, збагачуючи її засобами, спроможними розкрити драму життя сучасної людини» (О. Пронкевич).

У 1944 р. Села одружився із Росаріо Конде Пікавеа, котра стала йому вірним супутником і особистим секретарем до того моменту, коли у 80-х рр. письменник закохався у журналістку Марину Кастаньо, молодшу від нього на 41 рік. У 1991 р. було зареєстровано шлюб Сели із Кастаньо, котра стала після його смерті єдиною спадкоємницею спадку письменника, у заповіті Сели не знайшлося місця навіть для його внучки Каміли.

Цілий ряд наступних романів, у яких Села вдається до експериментів з різними художніми стилями та прийомами вітчизняної та іноземної прози («Нові пригоди і невдачі Ласарільйо з Тормеса», 1944; «Місіс Колдуел розмовляє зі своїм сином», 1953; «Рудоволоса», 1955), не стали помітними віхами у його творчості. Значний літературний резонанс і цілу хвилю наслідувань викликала його книга дорожніх нотаток «Подорож в Алькарію» (1948), у якій в «об'єктивістській» манері Села розповідає про побут та звичаї Іспанії, робить екскурси в її

історичне минуле.

У 50–60-х рр. Села звернувся й до жанру культурологічного нарису, в якому розмірковує про проблеми історії, мистецтва, мови: «Євреї, маври і християни» (1956), «Перша мандрівка по Андалузії» (1959), «Від Леріди по Піренеях» (1963–1964). З 50–60-х рр. Села паралельно працював у жанрі новелістики, поєднуючи побутовий, натуралістичний первень з елементами умовності та гротеску: «Галісієць та його квадрілья» (1951), «Вітряний млин» (1956), «Іспанські історії. Сліпці та дурники» (1958) та ін. Він є також упорядником словників: «Секретний словник» (1968–1971) і «Еротична енциклопедія» (1976).

В ці ж роки Села продовжує й експерименти з романною формою. В 1953 р. він пише роман «Місіс Колдуел розмовляє зі своїм сином». Роману надано форму уривчатих роздумів та листів душевнохворої жінки, яку переслідують нав'язливі думки про інцест. Д.Ф. Мак Фітерс охарактеризував цей твір як «антироман, доведений автором до граничної межі, можливої у Іспанії». Роман 1969 р. «Урочистості на честь святого Сан Каміло в 1936 році в Мадриді» має вигляд роздумів молодого студента, оформлених як потік свідомості, в якому використано прийоми внутрішнього монологу, газетні вирізки та радіорепортажі, що в сукупності створюють портрет великого міста напередодні соціальної катастрофи, спричиненої громадянської війною.

Села був членом Іспанської королівської Академії літератури і мови (з 1957 р.), почесним доктором 25 університетів світу, засновником літературного журналу «Папелес до Сон Армаданс», з 1977 р. – сенатором. У 1984 р. він отримав Нобелівську премію з літератури, в 1987 р. – не менш престижну премію принца Астурійського, в 1995 р. – найбільшу премію Іспанії – премію Сервантеса. Представляючи письменника на церемонії вручення йому нобелівської премії, член Шведської академії К. Анлунг так охарактеризував його твори: «Перед нами надзвичайно багатий, вагомий і змістовний корпус творів бурхливих, нестриманих і шалених, але неможливо не побачити в них милосердя та загальнолюдських цінностей, якщо, звичайно, не вимагати від тексту, аби усі ці почуття були висловлені у найпростіший для

них способ. Села оживив та поновив іспанську мову так, як у наш час цього нікому не вдалось».

Помер Каміло Хосе Села 17 січня 2002 року в Мадридській лікарні від розриву серця, попередньо ставши причиною запеклих суперечок між його дружиною, сином та молодого коханкою. Автор одного з некрологів, Ф. Умбрал, констатував: «в небуття відійшов останній великий іспанський письменник, творець історій, влої мови і власних слів».

Книги письменника перекладені всіма європейськими мовами.

Українською мовою окремі твори переклали П. Соколовський і А. Собуцький.

Запитання і завдання

Визначте внесок К.Х. Сели у розвиток іспанської прози XX ст.

Якими новаторськими рисами позначені художні експерименти письменника з жанром роману?

Що стало причиною суперечливого ставлення до К.Х. Сели з боку його сучасників?

Охарактеризуйте започаткований письменником художній напрям «тремендизму». Як він виявив себе у його творчості?

Простежте еволюцію художніх пошуків К.Х. Сели.

Проаналізуйте проблематику та ідейні інтенції автора, засвідчені ним у романах «Родина Паскуаля Дуарте», «Пансіонат», «Вулик».

Література

Богомоллова Н. Хаило Хосе Села – новый Нобелелевский лауреат: За и против. Обзор по материалам периодики. *Современная художественная литература за рубежом*. 1990. № 3.

Бочаров А. Разные объективы, единый взгляд. *Иностранная литература*. 1981. № 5.

Назарець В. Села Каміло Хосе. *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник*. У 2-х т. Т.2. Тернопіль. Навчальна книга–Богдан, 2006. С. 494–495.

Пронкевич О. «Вулик» К.Х. Сели та інші вулики. *Села К.Х. Вулик*. Київ: КМ Publishing, 2011. С. 3–12.

Рахманалиев Р. Писатели мира – лауреаты Нобелевской премии. Фрунзе: Мектеп, 1990. 255 с.

Тертерян И. Камило Хосе Села. *Села К.Х. Избранное*. Москва, 1980. С. 5–19.

Уваров Ю. Современный испанский роман. Москва: Высшая школа, 1968. 92 с.

Хуан Гойтісоло
Назарець В.М. (Рівне)



Гойтісоло Хуан (1931 – 2017), один з найбільш значних представників іспанської прози другої половини XX ст., який належав до так званого «покоління п'ятидесятих років». Гойтісоло відомий також й як поет, літературний критик, журналіст та кіносценарист, один з найбільш послідовних та жорстких критиків західної цивілізації. Водночас, усі його твори це своєрідна спроба налагодити втрачені історичні зв'язки між кращими традиціями класичної іспанської літератури, перерваними франкістською диктатурою, та сучасними літературними тенденціями.

Гойтісоло (повне прізвище – Гойтісоло-Гай) народився 5 січня 1931 р. у Барселоні, в аристократичній родині. Його молодший брат Луїс також став відомим прозаїком, старший брат Хосе Августин – поетом. В роки громадянської війни у Іспанії мати майбутнього письменника загинула під час бомбардування Барселони в березні 1938 р. франкістами, батько ж був заарештований республіканцями.

Гойтісоло навчався на юридичному факультеті Барселонського та Мадридського університетів. З середини 50-х років Гойтісоло перебував в еміграції у Парижі, де мав велику літературну популярність, співпрацював із французькою пресою, у якій часто публікував гострокритичні публіцистичні статті, присвячені проблемам франкістської Іспанії. У 1963 р., за статистикою ЮНЕСКО, Гойтісоло посів друге після М. де Сервантеса місце у списку іспанських письменників, котрих найбільше читають у світі. Впродовж 1969–1975 рр. Гойтісоло викладав в різних університетах США, в 1996 р., після смерті дружини, перебрався до м. Марракеша у Марокко.

Перебуваючи в еміграції, співпрацював з іспанською пресою, зокрема з газетою «Ель Паїс» і був акредитований її редакцією як військовий кореспондент у Боснії та Чечні. Визнанням творчих здобутків Гойтісоло стало вручення йому в 2014 р. престижної премії Сервантеса за «стилістичне новаторство та дивовижну експресивну майстерність». Члени комітету, яка опікується врученням премії, назвали Гойтісоло «інтелектуалом, який сприяє досягненню компромісу в регіоні Середземномор'я, охопленому численними конфліктами, але об'єднаному спільним спадком євреїв, арабів та християн».

Помер письменник 4 червня 2017 р. у Марракеші.

Уже з перших кроків у літературі Гойтісоло супроводжувала читацька популярність. Його перший роман «Спритність рук» (1953) здобув друге місце на престижному конкурсі імені Надаля. Значним здобутком іспанської прози 50-х років став і наступний роман письменника «Смуток у раю» (1955). Зміст і проблематику перших романів Гойтісоло зумовили події громадянської війни в Іспанії 1936–1939 рр., які справили вирішальний вплив на становлення світогляду письменника. «Мені було двадцять років, – згадував Гойтісоло обставини написання роману «Спритність рук», – і я відчував себе чужинцем у своїй країні. Усі стверджували, що Іспанія – найкраща держава у світі, через це мені здавалося, що на світі не існує країни гіршої від неї». У центрі зображення роману – своєрідне іспанське «втрачене покоління», група бунтарськи налаштованих підлітків, які заперечують знецінені, на їхню думку, суспільні та духовні цінності. Події твору відбуваються у Мадриді на початку 50-х років. Герої роману – це переважно представники так званої «золотої», «зіпсованої» молоді – вихідці з аристократичних родин, студенти, які залишили університет, поети, художники, належні до мадридської богеми. Всі вони зневажають респектабельне життя своїх батьків, кепкують над їхніми почуттями та цінностями. Водночас й їхнє власне життя позбавлене чітко окреслених ідеалів та життєвих цінностей. Життя вони марнують, байдикуючи в ресторанах та кафе, де витрачають батьківські гроші. Несприйняття дійсності штовхає їх на скоєння терористичних актів, навіть на політичні вбивства. Але усе це ілюзія боротьби, оскільки гідної альтернативи дійсності, яку вони намагаються заперечити,

підлітки не бачать і не усвідомлюють.

Аналогічна проблематика порушена й у романі «Смуток у раю», дія якого відбувається впродовж однієї доби в інтернаті для евакуйованих дітей поблизу Барселони. «Нічийні» діти немовби перебувають на нічийній землі: республіканці вже відступили, а франкістські війська ще не зайняли відвойовану територію. Діти, які стали заручниками помилок дорослих, також грають у війну, поділившись на «червоних» і «націоналістів». Але, на відміну від дорослих, у цьому новому поколінні чітких моральних та ідеологічних переконань не вироблено, точніше, вони хаотично перемішані і не мають «шляхетної» кінцевої мети. Граючись, вони холоднокривно вбивають свого однолітка Авеля. Через подібні біблійні аналогії Гойтісоло показує, як війна нівечить моральні основи людини, перетворює злочин у норму життя.

Уже в перших романах Гойтісоло заявляє про себе як про прибічника «об'єктивної прози». Одночасно він виступає і як один із найавторитетніших її теоретиків. У своїх теоретичних працях письменник стверджує: «дійсність є такою, що об'єктивне зображення рівнозначне протесту». Як і інші «об'єктивісти», він закликає до деперсоналізації автора у романі, принципової відділеності персонажів від волі автора, документального, протокольного відтворення дійсності. «Для нас, іспанських письменників, – писав Гойтісоло, – є лише один вид утечі – це втеча у дійсність».

До зразків «об'єктивної прози» відноситься й романна трилогія Гойтісоло 50-х років «Примарне завтра» (1958), до якої увійшли романи «Цирк», «Свята» та «Приплив». В трилогії, як і в попередніх творах, Гойтісоло вдається до критики іспанської дійсності періоду франкістського режиму.

Починаючи з 60-х років XX ст., одне із своїх головних художніх завдань письменник вбачає у деміфологізації фашистської ідеології. Ця тема розкрита в романах «Острів» (1961), «Особливі прикмети» (1966), а надто в романі «Помста графа дона Хуліана» (1970).

В романі «Острів» відтворено одинадцять днів «солодкого життя» в курортному містечку Торремоліносе поблизу Малаги. Від першої особи розповідь у романі веде Клаудія Естрада, дружина відомого журналіста Енріке і коханка не менш

респектабельного журналіста Енріке. Всі троє тісно пов'язані з франкістським режимом. З розповіді Естради читач дізнається про її життя. Під час громадянської війни вона була медсестрою. Її батьки були розстріляні республіканцями, тоді як вона сама щиро повірила в ідеали франкістського режиму, що, зрештою, приводить її в ізольоване коло духовно спустошених аристократів, далеких від інтересів народу. Назва твору символічна, оскільки їхнє життя – це своєрідний ізольований від реального буття країни «безтурботний острів» з його розвагами, ресторанами, подружніми зрадами, атмосферою, яка різко контрастує з духовними та матеріальними потребами простих іспанців. І хоча усі вони давно розчарувались у колишніх ідеалах франкістської ідеології, але зважаючи на уможливлені нею меркантильні переваги, які стали для них своєрідною «релігією грошей», морально не готові від неї відмовитись.

Своєрідним вироком сучасній інтелігенції став і наступний роман «Особливі прикмети». Головний герой роману Альваро Мендіола повертається з еміграції до свого помешкання в Барселоні. Тут він проводить три дні, упродовж яких критично переглядає попередні роки свого життя та півстолітньої історії як власної родини, так і усієї країни. Духовну деградацію власної родини він сприймає як закономірний наслідок соціальної катастрофи, яка спіткала усю Іспанію. Але й досвід еміграції не повертає Альваро відчуття душевної рівноваги. Гортаючи сторінки свого життя, Альваро приймає рішення залишитися на батьківщині з метою спростувати, принаймні для себе, міф про «священну Іспанію» і тим самим сприяти майбутній перебудові суспільства. Не в останню чергу роман письменника став й критичною реакцією на економічні реформи, які намагався провести тогочасний іспанський уряд. Пізніше, коментуючи ідейну тенденцію роману «Особливі прикмети», Гойтісоло писав: «Модернізація прийшла поза всяким зв'язком з принципами справедливості і моралі, і розквіт економіки погрожував назавжди відбити у народі здатність думати, оскільки народ ще не отямився від двадцяти п'яти років летаргії, в яку його занурив розгром Республіки. А тим часом статистика не брехала, і в уявленні людей, які стільки років прожили в гнітючій атмосфері переслідувань і

страху, терпіли голод і приниження, які їздили з Мадриду в Хетафе за пропуском і тремтіли над своєю ницою продуктової карткою, – в уяві цих людей економічні зрушення на краще і навіть просто можливість отримати закордонний паспорт були чимось якісно новим, їм здавалося, що вони дожили до щасливих часів, що настав кінець загального заціпеніння і безмовності»

Сюжетною канвою роману «Помста графа дона Хуліана» стала відома легенда про іспанського намісника Сеути – Ільїана (у хроніках – Хуліана), який, аби помститися королю Іспанії за безчестя своєї доньки, перейшов на бік арабів, що забезпечило їхню перемогу над іспанцями. Ця історія послужила для Гойтісоло приводом спростувати звеличувані франкістською владою політичні цінності та національні міфи – про національну винятковість, особливу духовність іспанців, їхню нібито містичну роль в історії народів Європи. В фабульну основу роману покладена відома легенда про завоювання маврами в 711 р. Іспанії, після чого вона впродовж майже восьми століть перебувала під арабським пануванням. Початок арабській експансії поклав нищівний розгром арабським військом, очолюваним командувачем Таріком армії останнього вестготського короля Родріго. Не ігноруючи об'єктивні історичні фактори, які стали причиною цієї поразки, Гойтісоло особливу увагу приділяє особистості легендарного намісника іспанської Сеути Ільїана, донька якого буцімто була збезчещена королем Родріго. Прагнучи помсти, Ільїн, який у романі Гойтісоло перетворюється на графа Хуліана, допомагає арабам захопити Іспанію.

Політичні стереотипи сучасної Іспанії Гойтісоло змалював й у романі «Хуан Безземельний» (1975). У цілому ряді романів «Макбара» (1980), «Картини після битви» (1982), «Сарацинські хроніки» (1982) письменник розробляє тему протистояння та взаємодії східної та європейської цивілізацій.

Гойтісоло є також автором відомих теоретичних статей, частина яких зібрана у книжці «Проблеми роману» (1956), а також статті «За національну літературу», де він стверджує, що література повинна бути спрямована не на внутрішню суть особистості, а назовні, в її соціальне оточення. «Гуманізуватися чи вмерти» – таким було ідейне та художнє гасло Хуана

Гойтісоло.

Українською мовою окремі твори Гойтісоло переклали Р. Естрела–Льопіс, К. Антоненко, В. Шовкун.

Запитання і завдання

Простежте головні віхи творчого шляху Гойтісоло. Як можна визначити провідні концепти його творчих пошуків?

Охарактеризуйте проблематику романів Гойтісоло 50-х років. Які мотиви є для неї визначальними?

В яких творах Гойтісоло ставить за мету деміфологізувати ідеологію режиму Франко? В якій формі він це робить?

Чому Гойтісоло намагаєтьс спростувати традиційні історичні міфи Іспанії? В яких творах письменника ці мотиви знаходять своє відображення?

Яке місце посідає проза письменника в літературі Іспанії XX ст.?

Література

Зверев А. Хвостовой вагон. *Литературное обозрение*. 1990. №1.

Канторович М. «Может быть, нет в Испании воздуха?». *Иностранная литература*. 1967. №7.

Кастельет Х.М. Поэзия Хосе Агустина Гойтисоло. *Иностранная литература*. 1975. №11.

Матяш Н. «Люблю отчизну я, но странною любовью!». *Гойтисоло Х. Избранное*. Москва: Радуга, 1988. С. 5 – 19.

Назарець В. Гойтісоло Хуан. *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник*. У 2-х т. Т.1. Тернопіль, «Навчальна книга–Богдан», 2005. С. 453–454.

Осват Л. Четыре романа Хуана Гойтисоло. *Гойтисоло Х. Ловкость рук. Прибой. Цирк. Остров*. Москва: Прогресс, 1964. С.605. 620.

Сугювцев Ю. «Ощутить себя вместе со всеми...». *Иностранная литература*. 1982. № 1.

Тертерян И. Современный испанский роман. Москва: Художественная литература, 1989. 287 с.

Тертерян И. Испытание историей: Очерки испанской литературы XX века. Москва: Наука, 1973. 526 с.

Уваров Ю. Современный испанский роман. Москва: Высшая школа, 1968. 92 с.

Мігель Делібес
Назарець В.М. (Рівне)



Делібес Мігель (1920 – 2010), іспанський прозаїк, член Іспанської королівської академії, письменник, який вбачав сенс своєї творчої праці в «критичній діяльності, спрямованій на удосконалення суспільства».

Народився Делібес 17 жовтня 1920 р. в м. Вальядолід (Кастілія) в родині директора місцевого комерційного училища. Навчався в художній школі, а згодом на юридичному факультеті Вальядолідського університету. З початком громадянської війни в Іспанії університет закрився, і Делібес, з метою уникнути примусової мобілізації в піхоту, поступив добровольцем на флот і служив на крейсері «Канаріас». Після закінчення війни якийсь час працював журналістом і розпочав літературну діяльність. З 1946 р. Делібес завідував кафедрою торгового права в Вальядолідській Комерційній школі. Тоді ж він одружився з Анхелою Кастро, яка, за висловом письменника, стала «другою половиною його самого». У цьому шлюбі було народжено семеро дітей, майже всі з яких пізніше стали відомими вченими. У 1973 році Мігель Делібес був обраний в Іспанську королівську академію мови. Письменник був лауреатом практично всіх найпрестижніших премій в іспаномовній літературі. У 1955 і 1993 роках він був нагороджений Премією за найкращу прозу, в 1982 році отримав Премію Принца Астурійського, в 1991 – Національну літературну премію, у 1993 – Премією Сервантеса. Кілька разів Делібес висувався на Нобелівську премію з літератури. Помер письменник 12 березня 2010 р. на 89-му році життя.

Літературну кар'єру Делібес розпочав як журналіст, а згодом директор провінційної газети «Ель Норте де Кастілья», для якої писав статті і робив карикатури. В 60-х роках Делібес організував цілу серію різко критичних статей та фотографій про злиденне життя мешканців кастільських сел, після чого письменника змусили залишити його посаду. Ще працюючи в газеті, Делібес паралельно звернувся й до художньої творчості.

Основу його художньої прози складає реалістичний метод відображення дійсності. В центрі уваги письменника проблеми іспанської глибинки», життя сільських мешканців, з числа яких Делібес віддає перевагу, за його словами, «найбільш скромними, приниженим і зневаженим».

Перші літературні спроби Делібеса зроблен під впливом тремендизму, що культивував настрої песимізму і зневіри, фатальної передвизначеності людської долі: романи «Довга тінь від кипариса» (1947), за який письменник в 1948 р. була присуджена престижна літературна премія «Еухеніо Надаля», «Поки ще день» (1949).

Назва першого роману Делібеса символічна. Кипарис – дерево, що росте на цвинтарі, і тінь від цього дерева, тінь смерті падає на іспанське життя.

З початку 50-х років провідне місце в прозі Делібеса займає тема іспанського села: романи «Дорога» (1950), «Червоний листок» (1959), «Щури» (1962), романна дилогія «Щоденник мисливця» (1955) і «Щоденник емігранта» (1958). Делібес вбачає в селі незнищений вогник іспанської національної культури, що значною мірою занедбана умовами міської цивілізації. Водночас письменник не ідеалізує село, правдиво і ґрунтовно відображає його проблеми, в тому числі наївність селянської психології, а інколи й примітивність і жорстокість людини з «глибинки».

Головний герой роману «Дорога» – хлопчик Даніель-Совеня, син сировара. Дитячі роки він провів у маленькому провінційному містечку, але тепер змушений залишити його, оскільки, за волею батьків, повинен отримати освіту в місті, в католицькому ліцеї. Події роману описують життя хлопчика напередодні його від'їзду. Його життя, за висловом А. Штейна, тісно пов'язане з життям самого містечка, з усіма подіями, плітками, смішними персонажами. Читач дізнається про перше кохання героя, про смерть його друга – любителя та знавця птахів, про хлопчачі витівки. Письменник переконує, що це життя не стандартне, живе. І, навпаки, від'їзд хлопчика у місто, майбутня дорога, необхідність навчатися і, за висловом його батька, «стати людиною» – це щось протиприродне та чуже людській природі.

В романі «Червоний листок» змальовано життя

муніципального чиновника Елоя, котрий 53 роки пропрацював у муніципалітеті, організовуючи вивіз сміття. Його гнітить власне життя, робота, дружина, яка його не розуміє. Лише опинившись на пенсії і спілкуючись зі своєю служницею Десі, він зрештою побачив у ній людину, яка спроможна зробити його життя осмисленим і привнести в нього справжню людську теплоту.

Роман «Щури» відтворює жахливу злиденну атмосферу іспанського села, в якому живуть головні герої твору – хлопчик Ніні та його дядько – щуролов. Мешканці села живуть в печерах, виритих на схилі гори. Арендовані ними клаптики землі не можуть прогодувати їхні сім'ї. Страждаючи від голоду, вони змушені заробляти полюванням на водяних щурів. В романі виразно дається взнаки опозиція місто – село, людина цивілізації – людина природи. Мешканці села відверто вороже ставляться до міста, яке не тільки нічим їм не допомагає, але й намагається зруйнувати їхнє життя. Саме це стає причиною вбивства дядьком Ніні міського хлопця. Полюючи на щурів, він, заради розваги, знищує їхні нори, чим позбавляє селян можливості заробітку і надії на майбутнє. Жорстокості реального світу письменник протиставляє романтичний образ «природної людини», хлопчика Ніні. «Я духовно підвищив його на тлі інших селян, – пояснював сам автор, – Ніні – це вираз суспільної самосвідомості». Ніні – дивовижний хлопчик. Він знає та розуміє птахів і рослин, все може передбачити, зробити, поправити. Дорослі користуються його послугами, прислухаються до його порад, але вважають при цьому чимось на кшталт маленького Христа, а інші стверджують, що його знання – від диявола.

В романній дилогії «Щоденник мисливця» і «Щоденник емігранта» змальований образ простого викладача Лоренсо, який своє розчарування міським життям намагається компенсувати спілкуванням з природою. Образ головного героя автобіографічний. Сам автор обожнював мандри, природу й був зятим мисливцем. Свою першу рушницю він отримав в подарунок у віці 11 років.

З другої половини 60-х років однією з наскрізних для творчості Делібеса стає тема усвідомлення людською особистістю власної життєвої позиції, проблема морального

вибору: романи «П'ять годин з Маріо» (1966), «Парабола про потерпілого в корабельній аварії» (1969), «Опальний принц» (1973) та ін.

У найкращому із цього циклу романів «П'ять годин з Маріо» письменник змальовує внутрішній монолог жінки, яка, втративши чоловіка, упродовж ночі згадує про нього. А. Штейн, характеризуючи цей роман, пише: «Кармен – жінка зі середнього класу, віруюча та консервативна, з міщанськими уявленнями про сім'ю та пристойність, її чоловік – викладач інституту, письменник-католик і демократ – захищає селян, права молоді, виступає проти свавілля поліції. «Обмежена» дружина не поділяє його поглядів і не розуміє його поведінки. По суті, весь її монолог – свідчення того, яка прірва пролягла між цими двома людьми. Здавалось би, читацькі симпатії повинні бути на боці прогресивного чоловіка, а не його відсталого дружини. Проте це не так. Їхній син – відверта і позбавлена умовностей людина, зізнається матері: «Добрі – направо, погані – наліво. Так вас навчали, правда ж бо? І визнали за краще засвоїти це, аніж заглянути глибше. Усі ми – і добрі, і погані, мамо. І те, й інше водночас». Саме на цьому принципі письменник і вибудував роман. У тому, як Кармен сприймає свого чоловіка, у її претензіях до нього проявилися не лише її відсталість, а й певні правота і людяність. Егоїзм і нетактовність, байдужість і небажання зважати на думки та почуття іншої людини – всі ці риси Маріо не викликають співчуття».

З другої половини 70-х років (після смерті в листопаді 1975 р. диктатора Франко) ще однією наскрізною темою прози Делібеса стають філософські за характером роздуми над перспективами післяфранкістського етапу розвитку іспанського суспільства: романи «Війни батьків наших» (1975), «Листи шестидесятилітнього життєлюбця» (1983), «Скарб» (1985).

В романі «Війни батьків наших» Делібес досліджує проблеми жорстокості та насилля, породжені роками правління диктатора Франко. Зміст роману розкриває його епіграф, який є висловом американського психолога Ф. Гакера: «Насилля нескладне, альтернативи насиллю складні». В романі розповідається про те, як лікар тюремної лікарні впродовж семи вечорів записує на магнітофон розповідь засудженого до

смерті про його минуле. Лікар сподівається, що з цієї розповіді він зможе зрозуміти особу засудженого і знайти психологічні мотиви, які хоча б частково змогли його виправдати. Роман стилізований під філософську притчу. Імена його головних героїв – промовисті. Предків головного героя звать Віталіко (життєздатний), Фелісісімо (найщасливіший), Вендіано (вигідний). Усі вони, були солдатами, у них ніби вселився войовничий дух феодальної Іспанії. Цим колишнім селянам протистоїть Пасіфіко (мирний). У цьому патріархальному дивакові проявилось найкраще, що є в народі, і перш за все – доброта.

Один з найбільш значних творів цього періоду – роман «Кому віддасть голос сеньйор Кайо» (1978), в якому відтворена атмосфера передвиборної кампанії 1977 р. Події роману відбуваються в глухому селі, де залишилось усього два будинки і куди приїжджають агітатори від лівої та неофашистської партій. Вони з'ясовують між собою стосунки, але й тим, і іншим протиставлений 83-літній селянин Кайо. Уособлення народної мудрості і працьовитості, який стоїть незрівнянно вище від інтриг політиків, що рвуться до влади, і, як влучно зауважує один з агітаторів, прекрасно може обійтись без них, тоді як вони без нього не обійдуться, і це позбавляє політиків морального права просити Кайо віддати за них свій голос.

В 80-ті роки Делібес створює романи «Святі і безгрішні» (1981), «377а, народжений героєм» (1987). Головна тема першого роману – захист основ селянського життя, протиставлення природному, селянському світу зіпсованого світу міської цивілізації. Міський аристократ захоплюється полюванням на птахів, до якого залучає й своїх друзів – міністрів та дипломатів. Вбиваючи улюбленого птаха свого слуги Асаріаса, він підписує собі смертний вирок. Закоханий в природу і птахів, Асаріас вбиває свого господаря. В образі Хервасіо–головного героя роману «377а, народжений героєм» письменник спростовує романтичний ореол філософії війни, стверджуючи, що насправді справедливої війни бути не може.

Усього на початок 90-х років Делібес опублікував понад 20 романів та повістей. Крім того, ним написано близько десятка книг, присвячених кастільській фауні та флорі, та 8 книг

нарисів про життя та культуру інших народів, навіяних мандрівками Делібеса різними країнами Європи та Америки.

Запитання і завдання

Визначте основні теми художньої прози Делібеса.

Охарактеризуйте проблематику ранньої прози Делібеса.

Як виявляє себе опозиція «місто – село» в романі Делібеса «Щури»?

Обґрунтуйте філософську концепцію роману Делібеса «П'ять годин з Маріо»

Що стало предметом художнього дослідження в романах Делібеса 70–70-х років?

Література

Ильина Н. Мигель Делибес: Поиски, разочарования, надежды. *Делибес М. Красный листок*. Москва, 1978.

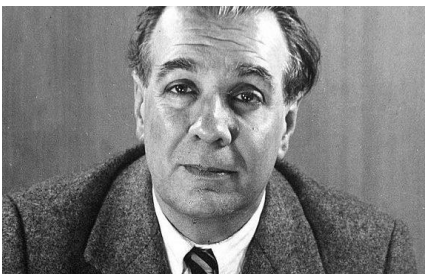
Штейн А. История испанской литературы. Москва: Едиториал УРСС, 2001. 608 с.

Плавский З. Испанская литература XIX–XX веков. Москва: Высшая школа. 1982. 247 с.

Література країн Латинської Америки

Хорхе Луїс Борхес

Назарець В.М. (Рівне)



Борхес Хорхе Луїс (1899–1986), аргентинський письменник, один з найвизначніших представників латиноамериканської прози, автор численних збірок есе та поезій.

«Малларме вважав, що світ існує заради книги, Блуа казав, що ми – рядки, або слова, або букви магічної книги, і ця вічно продовжувана книга – єдине, що є на світі, точніше, вона і є світ» (Борхес). Дж. Апдайк назвав Борхеса «письменником-бібліотекарем», а Дж. Барт вважав творчість аргентинського письменника «постскриптом до усього корпусу літератури». «Один з розбудовувачів аргентинської новітньої літератури, письменник-енциклопедист Х.–Л. Борхес упродовж свого життя прагнув прочитати історію ідей як своєрідний палімпсест, крізь який проступають інші, більш

ранні ідеї. Тому його твори – поезія і проза – нерідко схожі на наукові студії: він цитує попередників і сучасників, вільно орієнтуючись у просторі і часі людства, робить безліч посилань на реальні та надумані авторитети, а основне, у чому виявляється подібність із науковими працями, – пошук нових ідей і полемічність» (В. Кузьменко).

Характеризуючи прикметні особливості творчої манери Борхеса, критики, зокрема, Ю. Покальчук, виділяє «інтелектуалізм, свого роду герметичність, подеколи надмірну естетизацію теми твору, схильність до символіки, метафоричності, до несподіваного ефекту в закінченнях... високу стилістичну майстерність. /.../ Для Борхеса важлива передусім інтелектуальна гра, його твори змушують мислити часто майже математично логічно, ставлять під сумнів загальноприйнятну думку або твердження, творячи свого роду інтелектуальний катарсис».

Борхес народився 24 серпня 1899 р. в Буенос-Айресі в англомовній сім'ї юриста, згодом професора психології, Хорхе Гілермо Борхеса. Згадуючи своє дитинство, Борхес писав: «Роками я вірив у те, що зріс на околиці Буенос-Айреса, околиці небезпечних вулиць і крикливих заходів сонця. Але насправді я зріс у саду, за ланцетоподібним пруттям огорожі, і в бібліотеці з незліченною кількістю англійських книг». «Якби мене попросили назвати головну подію мого життя, – згадував пізніше Борхес – я згадав би про відвідування батьківської бібліотеки. Власне кажучи, іноді мені здається, що я ніколи не залишав її». Борхес досконало володів англійською, німецькою, французькою, італійською, португальською, латинською мовами, вивчав шведську, давньоанглійську та давньоісландську.

В 1908 р. у буенос-айреській газеті публікується переклад іспанською казки О. Уайльда «Щасливий принц», зроблений 8-річним Борхесом. В 1914 р., після виходу на пенсію Хорхе Гілермо, його сім'я переїздить у Швейцарію. Хорхе Луїс відвідує школу в Женеві. В 1915 р. їде до північної Італії, Верони і Венеції. У римському амфітеатрі у Вероні декламує поезії гаучо. В 1919 р. переїжджає до Іспанії, спочатку до Мальорки, потім до Севільї. Тут Борхес приєднується до авангардистської поетичної групи ультраїстів і публікує свої перші вірші та

переклади. В 1921 р. повертається до Буенос-Айреса, де засновує авангардистський журнал «Призма». З 1937 р. Борхес працював в публічній бібліотеці Буенос-Айреса. В 1946 р. Борхеса звільняють з бібліотеки й призначають «інспектором з домашньої птиці та кролячого м'яса на міських ринках». В тому ж році він починає викладати англійську літературу в Аргентинській Асоціації англійської культури та американську літературу у коледжі Буенос-Айреса. Згодом читає лекції в Уругваї. В 1950 р. Борхес був обраний президентом спілки письменників Аргентини, опозиційної до режиму президента Перона. В 1955 р. після падіння режиму Перона, Борхес був призначений директором Національної бібліотеки Аргентини. В 1956 р. він стає професором англійської та американської літератури в Університеті Буенос-Айреса. Читає курс лекцій з історії англійської літератури «Від Беовульфа до Шоу». В 1961 р. разом із Семюелом Беккетом отримує Міжнародну премію видавців «Форментор». В 1963 р. відвідує Велику Британію, де виступає з лекціями у Гарвардському університеті і де в 1971 – отримує звання почесного доктора Оксфордського університету. В 1979 р. Борхес отримав премію Сервантеса, найпрестижнішу в іспаномовних країнах нагороду в галузі літератури. Помер письменник 14 червня 1986 р. в Женеві. Як згадував його лікар, Борхес «помирав абсолютно спокійно і саме в тому місці, де хотів, – у серці старої Женеви. Він вмирив повільно, без спротиву».

«Гадаю, що кожна книжка має підтексти, – писав Борхес, – адже кожна з них відображає досвід людини, яка її написала... те, що людина пише, повинно виходити за межі її намірів. Саме в цьому полягає утаємниченість літератури». Літературний спадок Борхеса – це книги віршів, прози, есе, а також опубліковані в періодиці численні рецензії лекції, нотатки, передмови, післямови, коментарі та переклади.

Про початок власної літературної творчості Борхес писав в «Автобіографічному есеї» так: «Уже змалку, коли батька вразила сліпота, в нашій родині негласно вважалося, що я маю здійснити в літературі те, чого обставини не дозволили здійснити батькові. Це було самозрозумілим (а така впевненість значно сильніша за просто висловлені побажання). Всі очікували, що я стану письменником».

Свою літературну творчість Борхес розпочав як поет, один з фундаторів авангардистської течії ультраїзму, поетика якої була близька до експресіонізму та дадаїзму (віршові збірки «Жар Буенос-Айреса», 1923; Місяць навпроти, 1925; «Куадерно Святого Мартіна», 1929 та ін.). Представники ультраїзму (Х. Дієш, П. Салінас, Х. Гільєн та ін.) нігілістично ставилися до класики та національних традицій, епатували узвичаєні естетичні смаки, домагалися «нової поезії», суголосної динамічним темпоритмам урбаністичного світу, прагнули, за словами Х. Дієго, «чистої алгебри метафори», «багатопелюсткової образності», віддавали перевагу верлібрам, відмовлялися від пунктуації тощо. Пізніше Борхес відмовиться від поетики ультраїзму, але багато з її художніх прийомів, зокрема «інтелектуальну метафору», лаконічний поетичний стиль та ін. використовуватиме й надалі. «Відмовившись від авангардизму, – пише І. Тертерян, – Борхес відмовився від несподіваних візуальних метафор. Проте в його прозі, а потім й у віршах, з'явилася інша метафоричність – не візуальна, а інтелектуальна, не конкретна, а абстрактна. Метафорами стали не образи, не рядки, а твори в цілому, – метафорою складною, багатоскладною, багатозначною, метафорою-символом». Головне у нього – інтелектуальна метафора на всіх рівнях цього поняття. Тому Борхес твердить, «що чарівність теології є набагато більш чарівною, ніж чарівне літератури або в поезії». Головна метафора творчості Борхеса – «людина над прірвою Всесвіту». Для Борхеса уява є «серйозною» не лише у мистецтві, а й по відношенню до реальної дійсності. «Я думаю, – писав Борхес, – що люди взагалі помиляються, коли вважають, що лише повсякденне представляє реальність, а все інше є ірреальним. У широкому сенсі пристрасть, ідеї, міркування так само реальні, як факти повсякдення, і більше того – вони творять факти повсякдення. Я переконаний, що всі філософи світу впливають на повсякденне життя».

Починаючи з середини 30-х років один за одним починають з'являтися прозові твори Борхеса: «Всесвітня історія ганьби» (1935), «Історія вічності» (1936), «Вимисли» (1944), «Алеф» (1949), «Нові розслідування» (1952), «Повідомлення Броуді» (1970), «Книга піщинок» (1975) та інші.

В прозі Борхеса домінують три головні теми – сад, бібліотека й лабіринт. «Теми його творчості, пише О. Грицанов, – час, самотність, смерть. Символом життя, алегорією людського існування стає лабіринт. Осягнення його структури пов'язане з виявленням свого утаємниченого «Я», усвідомленням безплідності пошуків сенсу життя, тобто зі смертю. Підкреслюючи універсальність фантастики, Борхес вважає літературну творчість не художнім відображенням дійсності, а «філософією почуттів», поетичним відтворенням культурних лабіринтів, що утворилися в процесі історичного розвитку людства. Їхня модель – таємничі лабіринти гностицизму і кабалістики. Сутність мистецтва Борхес вбачає в аурі нереальності, яка його оточує. Її створенню сприяє відмова від класичної каузальності, просторово-часових зв'язків, лінійного типу оповіді. /.../ Нескінченна глибина, парадоксальна суперечливість світу – одна з наскрізних тем творчості Борхеса. Його хвилюють метафізичні проблеми часу і людської долі, питання самоідентифікації особистості, сплав реального і метафізичного. Оригінальність його художньої мови пов'язана з поєднанням метафізичних універсалій і аргентинських реалій (зокрема, культу мачо); синтезом прийомів високої і масової культури; трактуванням сучасних сюжетів шляхом реінтерпретації традиційних міфів; прийомом «оповідання в оповіданні» як іронічного коментаря основної сюжетної лінії; двійництвом; дзеркальними відображеннями реального та ірреального, сюрреального; авторською самоіронією». «Історій усього чотири, – зазначав Борхес у 1972 р. – І скільки б часу нам не залишилось, ми будемо переказувати їх у тому чи іншому вигляді». В есе «Чотири цикли» Борхес називає чотири основні історії: про падіння міста («Іліада»), про повернення героя («Одіссея»), про пошук священної мети (аргонавти, святий Грааль), про саможертвність Бога (Євангеліє). По-різному інтерпретовані, ці сюжети є провідними в творчості Борхеса.

Свою творчість Борхес ділив на два великі цикли. Перший з них «Міфологія передмістя» (збірки «Жар Буенос-Айреса, «Повідомлення Броді» та інші) присвячений переважно змалюванню побуту, національних звичаїв, колориту життя мешканців старих кварталів Буенос-Айреса. Більш важливим і

показовим для вияву художньої своєрідності прози Борхеса є другий цикл «Ігри з часом і безкінечністю» (збірки «Вимисли», «Алеф», «Книга піщинок» та інші). Тут знайшли відображення найголовніші художні принципи прози письменника: підкреслена метафоричність, інтелектуальна витонченість художнього задуму, можливість паралельних або й взаємовиключних інтерпретацій поданого сюжету, звернення до філософських та метафізичних проблем буття людини, гра з читачем, що реалізується через розгорнуту систему прихованих натяків та цитат з якнайширшого спектру творів світової літератури, тісне поєднання реального і фантастичного. Борхес часто «вивертає» відомі літературні та історичні сюжети (як в оповіданні «Три версії зрадництва Іуди», де стверджується, що боголюдиною був не Ісус, а Іуда), вдається до логічних парадоксів та незвичайних припущень (як в оповіданні «Тлен, Укбар, Orbis Tertius», де розповідається як нечисленна група інтелектуалів змогла нав'язати людству кардинально нову систему знань, що перевернула традиційне світобачення), будує свої твори у формі символу з подвійним або потрійним дном (як в оповіданні «Сад розбіжних стежинок», де сад-лабіринт уподіблений книзі і одночасно людському життю, в якому долі окремих людей розходяться і сходяться, як стежинки в саду). Показовим у цьому розумінні є й новела Борхеса «Дім Астеріона». Твір побудований у формі довгого монологу людини, замкненої у лабіринті, покинутої всіма через її потворність, приреченої на вічну самотність. Ця людина більш від усього бажає смерті, яка б обірвала безглуздість і жалюгідність її існування, хоча в глибині душі усе ж сподівається, що колись зможе звільнитися з лабет свого ув'язнення. В самому кінці твору з'ясовується, що ув'язнена в лабіринті людина – це Мінотавр (чоловік з головою бика). Він змальований як надзвичайно вразлива і емоційна особистість, що страждає від самотності, від нескінченності лабіринту, з якого не знаходить виходу. Він й гадки не має, що люди вважають його монстром, жахливим чудовиськом, яке буцімто пожирає усіх, хто потрапляє до лабіринту (насправді ж, усі вони гинуть через те, що не можуть, як і Мінотавр, знайти вихід з нього). Єдиною людиною, кому вдалося пройти лабіринтом, став Тесей. В нього закохалася сестра Мінотавра – Аріадна, яка

допомогла йому не заблукати посеред лабіринту. Тесеї вбив Мінотавра, а потім з подивом сказав його сестрі, що той зовсім не захищався. «Вивертаючи» відомий грецький міф Борхес немовби спростовує усталеність людських уявлень і думок, які, часто, бувають хибними або ж набувають химерних форм, офантазовуючи реальність, що насправді не є такою, а якщо і містить у собі елемент ірреальності, то в основі його завжди виявляється покладеною якась більш складна і трагічна суть, яка не вкладається без залишків в усталені і тим «зручні» та «сприйнятні» стереотипи людських уявлень).

В 1960 р. вийшла друком збірка поезій та оповідань Борхеса «Творець». Цю книгу письменник вважав своїм найособистішим і найкращим твором. Вірші збірки пронизані елегічними мотивами, написані класичними розмірами. В них, як і в інших творах письменника, переважають теми лабіринту, дзеркала та світу, що інтерпретується, як нескінченна книга. Оповідання присвячені специфіці людської свідомості: межі між сном і реальністю, межам людської особистості, проблемам творчості і мислення, поєднанню в житті людини і історії людства випадковості та закономірності, темі парадоксів долі та непередбачуваності людини.

Борхес відомий і як автор численних літературознавчих праць, збірок філософських та естетичних есе: «Дискусія» (1932), «Історія вічності» (1936), «Антологія фантастичної літератури» (1940), антологія «Кращі детективні оповідання» (1943), «Антологія німецької літератури» (1951), «Інші інквізиції» (1952), антологія «Посібник з фантастичної зоології» (1967), «Сім вечорів» (1980). Останній художній твір Борхеса – збірка «Атлас» (1985), до якої увійшли поезії, фантазії та подорожні нотатки.

Українською мовою окремі твори Борхеса переклали Ю. Покальчук, В. Колодій, І. Петровський.

Запитання і завдання

Поясніть, чому, на вашу думку, американський письменник Дж. Апдайк назвав Борхеса «письменником-бібліотекарем».

Які ідеї чотирьох основних сюжетів Борхес утілює в своїй творчій практиці?

Простежте творчу еволюцію Борхеса. Які теми домінують у його творчості?

На які цикли поділяє свою творчість Борхес? Охарактеризуйте їхню тематику.

В чому полягає проблематика новели Борхеса «Дім Астеріона»?

Література

Дубин Б. Борхес: предистория. *Борхес Х.Л. Собр соч.:* В 4-х т. С.–Петербург, 2000. Т. 1.

Картер А. Борхес-классификатор. *Борхес Х.Л. Книга вымышленных существ.* Москва, 2000.

Покальчук В. Сучасна латиноамериканська проза. Київ: Дніпро, 1978. 182 с.

Тертерян И. Человек, мир, культура в творчестве Хорхе Луиса Борхеса. *Х.Л. Борхес. Проза разных лет.* Москва: Худож. лит., 1984. С. 5–19.

Тертерян И. Человек миротворящий: О литературе Испании, Португалии и Латинской Америки. Москва, 1988.

Зарубежная литература. XX век: Учеб, для пед. вузов / Под общ. ред. Н. Михальской. Москва: Дрофа, 2003. С. 432–435.

Зарубежная литература. XX век: Практикум / Под общ. ред. Н. П. Михальской. Москва: Дрофа, 2007. С. 150–164.

Алехо Карпент'єр

Назарець В.М. (Рівне)



Карпент'єр Алехо (1904–1980), кубинський прозаїк, один з найвизначніших представників сучасної латиноамериканської літератури, засновник методу «магічного реалізму». «Творчий доробок Карпент'єра можна охарактеризувати як один з найавтобіографічніших у світовій літературі XX ст. Тепер, коли митець уже пішов з життя, це видно ще яскравіше. Звичайно, мається на увазі не відтворення зовнішніх фактів та подій особистого життя, а, так би мовити, внутрішня автобіографія соціальних поглядів митця, його естетичних уявлень, художнього мислення, напруженого драматизму думки, яка намагається охопити всі

аспекти історії латиноамериканських народів у її зв'язках з історією людства, насамперед європейською, та конструктивно співвіднести її з сучасністю» (В. Харитонов). Свою приналежність до «магічного реалізму» сам письменник пояснював так: «Американську дивовижну реальність ми зустрічаємо на кожному кроці, виявляємо її в першозданному, пульсуючому вигляді у всій латиноамериканській дійсності. Тут небувале – це повсякденність»

Карпентьер народився у Гавані, у сім'ї французько-архітектора і росіянки (далекої родички російського поета К. Бальмонта: дід Карпентьера (по матері – брат батька К. Бальмонта), котра здобувала лікарську освіту у Швейцарії. Під впливом батька, котрий був ще й талановитим музикантом, Карпентьер здобув професійну музичну освіту, а потім вступив на архітектурний факультет Гаванського університету, який залишив через захоплення журналістикою. З 18 років у газеті «Діскусьон» він вів літературно-критичну рубрику «Знамениті твори» і паралельно розпочав віршувати в дусі модного тоді на Кубі «негрizmu».

З початку 20-х рр. Карпентьер співпрацював з групою «мінористів», котрі притримувалися «лівих» поглядів і виступали за політичне та соціальне реформування Куби. Разом з іншими діячами культури у 1927 р. Карпентьер підписав знаменитий «Протест тринадцяти», спрямований проти політики кубинського диктатора Мачадо, за що його було ув'язнено.

Після звільнення у 1928 р. Карпентьер перебрався у Францію. Впродовж одинадцяти наступних років він мешкав у Парижі, познайомився з відомими письменниками – А. Бретоном, Л. Арагоном, П. Елюаром, Т. Тцара, з художником П. Пікассо, співпрацював з виданнями сюрреалістів, створював радіопрограми, писав хроніки культурного життя Франції для кубинських журналів. У 1933 р. в Мадриді вийшов друком перший роман Карпентьер «Екуе–ямба–о!». Заголовок роману у перекладі з негритянського діалекту Куби означає «Хвала Богу!» У цьому, написаному під впливом сюрреалізму, творі Карпентьер продовжив розпочату у віршах (збірка «Антильські вірші», 1932) тему негрів, змалювавши їхнє життя на Кубі, їхні вірування, обряди та звичаї, до яких долучались і соціально-

критичні тенденції, пов'язані із зображенням проникнення монополій США в економіку Куби. Пізніше сам письменник зазначав, що у своєму романі він зосередився виключно на поверхневій описовості: «Мені треба було б сягнути глибше, розкрити сутність явищ, про які я писав, а не концентрувати свою увагу на вбранні своїх персонажів».

У 1939 р. Карпентьєр повернувся на Кубу, де працював на радіо, написав кілька невеликих художніх творів і фундаментальне дослідження «Музика на Кубі». «Літа мандрів Європою, – писав Карпентьєр, – розтанули позаду, і, підпливаючи до Америки, я усвідомлював, що прийшла пора якось відшкодувати борги. Досвід років, які промайнули, повинен відбитися в моїй творчості».

З 1946 по 1959 рр. письменник проживав у Венесуелі. У цей час він намагався переосмислити свій сюрреалістичний досвід і закласти основи національного латиноамериканського роману. Наслідком цих творчих пошуків став розроблений ним метод «магічного реалізму», що його сам Карпентьєр називав «чудодійною реальністю» і специфіку якого пов'язував зі світоглядними засадами міфологічної свідомості індіанців та негрів.

Першим твором, у якому нові принципи знайшли своє практичне втілення, став роман Карпентьєр «Царство земне» (1949). В романі письменник намагався художньо реалізувати свою концепцію «дивовижної реальності», яка склалася у нього в полеміці з канонами європейського сюрреалізму. Життєвість її він відчув особливо гостро, коли повернувся до Латинської Америки. «Особливо глибоко я збагнув це, – згодом писав Карпентьєр, – коли жив на Гаїті, де повсякчасно бачив і відчував те, що можна назвати «дивовижною реальністю».

Роман присвячений подіям у негритьянській республіці Гаїті межі XVIII – XIX ст. У центрі зображення – постать одного з учасників національно-визвольного руху, негра Ті Ноеля, котрий бачив найважливіші її етапи і сприймає їх крізь призму міфологічної свідомості. Важливе місце у творі посідає й міфологізований у народній свідомості образ ватажка Макандаля, людини, котра може перетворюватися у тварин і перемагає навіть саму смерть. «Все, що було в реальності, і усі вигадані герої цієї повісті немовби заплутались в павутині

надприродного, – писав С. Буено. – На її сторінках світ французького Просвітництва... зіштовхується з могутньою і природною владою магічного світу Афроамерики».

У передмові до роману Карпентьер протиставив латиноамериканський «магічний реалізм» сюрреалістичним пошукам тогочасних європейських письменників. Їхній «світ дивовижного» він відзначив як «плід жалюгідних потуг... убого представлений професійним штукарством і професійною потворністю ярмаркових блазнів». Карпентьеру здавалися вимученими і непотрібними спроби європейських авангардистів створити якісь штучні фантастичні конструкції, тоді як у Латинській Америці «незвичайне – це повсякденність, і так було завжди». В літературній критиці ствердилась думка, що цей роман Карпентьера разом із «Маїсовими людьми» Астуріаса відкрив епоху нового латиноамериканського роману і започаткував естетичні основи поетики «магічного реалізму».

Започатковані письменником принципи нового методу були продовжені і в романі «Загублені сліди» (1952). Головний герой твору – композитор, котрий розчарувався в європейській цивілізації і, лише потрапивши в глибини латиноамериканського континенту, відкриває для себе «втрачений рай». Тут він потрапляє у відрізане від світу місто, засноване золотошукачем у долині, яку населяють індіанці. Атмосфера таємничого міста і кохання до прекрасної Росаріо викликають у героя бажання залишитися тут назавжди, проте в цьому природному світі його музика нікому не потрібна. До того ж життя місцевих мешканців виявляється зовсім не таким простим і ясным, яким здавалося йому спочатку. Композитор повертається до цивілізації, як він гадає, лише на якийсь час, але його спроба знову вирушити до далекого міста закінчується невдачею, і він змушений залишитися в звичному світі.

Твір густо насичений міфологічними алюзіями. У ширшому аспекті в романі немовби запрограмована концепція розвитку нової латиноамериканської літератури, запропоновано подальший шлях її розвитку, основи для відродження культури.

В повісті «Гонитва» (1959) письменник засуджує феномен революційного тероризму й принцип «уседозволеності», взятий на озброєння її фанатиками задля досягнення

«майбутнього щастя». Сюжет повісті Карпентьєр будує за аналогією з музичними композиціями. Події повісті тривають сорок шість хвилин – час, впродовж якого зазвичай виконується Героїчна симфонія Бетховена.

Проблеми національної історії у її зв'язках з міфологією латиноамериканського континенту, а також із найбільш етапними віхами світової історії та культури становлять головний предмет зображення у подальшій творчості Карпентьєра: романи «Вік просвітництва» (1962), «Право політичного притулку» (1971). «Розправа з методом» (1974), «Концерт бароко» (1975).

Роман «Вік просвітництва», присвячений французькій революції 1789 р. та її впливу на латиноамериканську інтелігенцію, про захоплення ідеалами французької революції та поступове розчарування в них. «Я завершив цю книгу в останні дні 1958 року, – розповідав Карпентьєр, – потім на Кубі перемогла революція, і мені захотілося якнайшвидше туди повернутися. Коли я приїхав на Кубу в травні 1959 року, враження від цілковитого оновлення країни так мене вразили, що я не міг більше думати про щось інше. Потрібно було багато побачити, усвідомити усе це. У мене не вистачало духу, і тільки наприкінці 1959 року я знову взявся за роман». Головна тема роману – філософія руссоїзму, революційні декрети та утопічні мрії європейців, а також невдала спроба їхнього перенесення в «земний рай» Латинської Америки з її особливим, міфологічним сприйняттям реальності. Символом трагічної розбіжності ідеалів європейської та латиноамериканської цивілізацій у твору стає корабель, який везе в Новий Світ декрет про відміну рабства та гільойтину. Такою ж символічною є й прем'єра французького водевіля, інсценізація якого відбувається на місці страти, тільки що відмитого від крові жертви.

«Право політичного притулку» – памфлет, в якому розкривається психологія людини, котра за будь-яких пертурбацій влади залишається «на плаву».

В романі «Розправа з методом» в центрі зображення – сатиричний образ латиноамериканського диктатора, за показним блиском і манерами якого прихований жорстокий і брутальний тиран. Назва твору відсилає читача до заголовку

відомого трактату французького філософа XVII ст. Рене Декарта «Роздуми про метод». Карпентьєр трансформує просвітницьку концепцію Декарта, стверджуючи думку про неможливість поєднання раціональної європейської просвітницької логіки зі світом латиноамериканської дійсності, основу якої складає природне, міфологічне світовудчуття.

Роман «Концерт бароко» (1975) – алегорія, в якій зіставлені два типи культури – європейська та латиноамериканська. Головними персонажами роману виступають заможний мексиканець та його слуга, які мандрують Європою XVIII ст., але раптом, в дусі притаманної для стилю письменника концепції «мінливості часу», переносяться в XIX, а потім і в XX століття.

У 1978 р. вийшов друком роман Карпентьєра «Весно священна», який критики називають наймасштабнішим твором письменника, присвяченим проблемам життя Латинської Америки. За висловом самого письменника, це «фреска сучасної епохи, що охоплює величезний і бурхливий період, пережитий усім світом і Кубою, починаючи з 1915–1916 років, передодня Жовтневої революції в Росії, і закінчуючи 1961 р., що ознаменувався перемогою на Плайя-Хірон, найважливішою подією кубинської історії, яка тріумфально завершила перший цикл нашого революційного розвитку...». У центрі роману – солдат інтернаціональної бригади, котрий брав участь у громадянській війні в Іспанії – Енріке (до певної міри Енріке – прообраз самого автора) і росіянки, артистки «Російського балету» в Парижі Віри (прототипом послужив образ матері письменника). Роман відзначається складною, поліфонічною побудовою, він сповнений авторських роздумів над віхами пройденого життя, над складним переплетінням історичних подій, проблем культурного розвитку й індивідуальних людських доль. «Весна священна», за словами В. Харитонova, «вивершує не тільки художню творчість Карпентьєра. Вона підсумовує складну траєкторію його ідейного руху крізь життя як мислителя, як особистості, що репрезентує прогресивні риси життя людства двадцятого століття. Насамперед – це прагнення всіх народів світу до свободи й соціальної справедливості, визнання неперехідної самобутньої цінності культури кожного народу планети неза-

лежно від досягнутого ним щабля цивілізації, надання кожній національній культурі права брати участь у творенні світової культури, яка сприяла б усебічному мирному розвитку людства».

В останньому романі «Арфа та тінь» (1979) Карпентьєр в іронічному дусі спростовує міф про першовідкривача Америки – Х. Колумба, котрого змальовує як лицемірну й егоїстичну людину, сповнену меркантильних задумів.

Окремі твори Карпентьєра переклали Ю. Покальчук, М. Жердинівська, А. Перепада, О. Мокровольський, В. Шовкун, Б. Оленів, О. Буценкотаін.

Запитання і завдання

Охарактеризуйте ознаки належності Карпентьєра до методу «магічного реалізму».

Простежте проблематику романів Карпентьєра 30–40-х років.

Які риси поетики «магічного реалізму» знайшли своє відображення в романі «Загублені сліди» та повісті «Гонитва»?

Прокоментуйте ідейний зміст романів Карпентьєра 60–70-х років.

Література

Алехо Карпентьєр – хронологія життя і творчості. *Всесвіт*. 1981. №1.

Балашова Т. Алехо Карпентьєр. 1904–1980. Библиогр. Указ. и метод. рекомендации. Москва, 1987.

Жердинівська М. Латиноамериканська симфонія. *Всесвіт*. 1981. №1.

Зюкова Н.С. Алехо Карпентьєр. Ленинград: Художественная литература, 1982. 167 с.

Кутейщикова В., Осповат Л. Новый латиноамериканский роман. 50–70-е годы. Москва: Советский писатель, 1983. 424 с.

Мамонтов С. Испаноязычная литература стран Латинской Америки XX века. Москва: Высшая школа, 1983. 328 с.

Назарець В. Карпентьєр Алехо. *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник*. У 2-х т. Т.1. Тернопіль, «Навчальна книга–Богдан», 2005. С. 717–719.

Новиченко Л. «Розправа з методом» – роман перш за все політичний. *Всесвіт*. 1976. №6.

Осповат Л. Человек и история в творчестве Алехо

Карпентьєра. *Латинская Америка*. 1973. №4.

Покальчук Ю. Сучасна латиноамериканська проза. Київ: Наукова думка, 1978. 210 с.

Писатели Латинской Америки о литературе. Москва: Радуга, 1982. 401 с.

Хуліо Кортасар
Назарець В.М. (Рівне)



Кортасар Хуліо (1914–1984), визначний аргентинський письменник, літературна слава якого вийшла далеко за межі латиноамериканського регіону і стала загальносвітовим надбанням. Кортасар вважається одним з найбільш яскравих представників латиноамериканського «магічного реалізму». «Той, хто не читав Кортасара, – приречений. Не читати його – це серйозна невидима хвороба, яка з часом може мати жахливі наслідки. Це, як людина, яка ніколи не куштувала персиків. Вона непомітно ставатиме зажурливою, бліднітиме, а згодом, ймовірно, втратить волосся», – напівжартома говорив про письменника інший відомий латиноамериканець, П. Неруда.

Кортасар народився 26 серпня 1914 р. у Брюсселі в родині дипломата, його батьки за національністю були аргентинцями. Жартуючи, Кортасар згодом говорив: «моє народження було наслідком туризму і дипломатії».

У 1916 р. після окупації Брюсселя німецькими військами родина переїхала у Швейцарію, де залишалася до кінця Першої світової війни, а в 1918 р. повернулася в Аргентину.

Дитинство Кортасара проминуло у Банфілді, приміській зоні Буенос-Айреса. Батько покинув сім'ю. Хуліо жив із матір'ю, тіткою та молодшою сестрою Офелією, часто хворів, згодом у нього розвинулася астма. У 1928 р. Кортасар вступив у педагогічне училище, а в 1932 р. отримав диплом викладача середньої школи. Тоді ж під враженням книги Ж. Кокто «Опій» відкрив для себе світ сюрреалізму. У 1935 р. Кортасар вступив на факультет філософії та філології столичного університету, але через рік залишив навчання через брак коштів. Наприкінці

30-х рр. працював шкільним учителем у Боліварі – містечку у провінції Буенос-Айрес, захопився джазовою музикою, писав оповідання, які ніде не публікував, аз 1944 р. викладав французьку літературу в університеті м. Куйо.

У 1946 р. Кортасар повернувся у Буенос-Айрес, де влаштувався в Аргентинську книжкову палату. У 1948 р. екстерном за дев'ять місяців закінчив трирічні курси перекладачів з англійської та французької мов, а в 1951 р., отримавши стипендію французького уряду, поїхав у Париж з наміром залишитись у Європі. Працював перекладачем у ЮНЕСКО. У 50-х рр. у справах ЮНЕСКО багато подорожував: Італія (1954), Куба (1961), Аргентина, Перу, Еквадор, Чилі (1970–1973). У 1974 р. брав участь у роботі «трибуналу Рассела» (засідання в Римі, присвячене порушенню прав людини в країнах Латинської Америки). У 1975 р. здійснив поїздку у США та Мексику, де читав лекції про латиноамериканську літературу та про власну творчість, брав участь у роботі Міжнародної комісії з вивчення злочинів воєнної хунти в Чилі. У 1976 р. Кортасар таємно поїхав у Нікарагуа, де після скасування конституції почалися масові політичні репресії. У 1981 р. Кортасар отримав французьке підданство. У тому ж році лікарі виявили у письменника лейкемію. У 1983–1984 рр. Кортасар здійснив ще кілька поїздок країнами Латинської Америки (Куба, Аргентина, Нікарагуа), а 12 липня 1984 р. він помер від лейкемії у Парижі. Похований Кортасар на паризькому кладовищі Монпарнас.

«Література завжди була для мене сферою гри... Мені вона здається самою серйозною з усіх ігор. Якщо б ми розмістили різноманітні види ігор, від самих невинних до самих химерних за шкалою оцінок, то, гадаю, літературу, музику і взагалі мистецтво потрібно було б поставити на саму відчайдушну, карколомну (в хорошому розумінні) висоту», – писав Кортасар. Водночас, літературну гру Кортасар ніколи не розглядав як відсторонене естетичне явище. «На мою думку, – писав він, – література, образотворче мистецтво, архітектура і кіно, творчі, інтелектуальні, духовні прояви мають сенс тільки тоді, коли вони несуть у собі справжні цінності, вказують вихід із самотності до людського загалу». Відомий український дослідник латиноамериканської літератури Ю. Покальчук художні твори

Кортасара поділяє на дві стильові групи. «У творах однієї з них (до неї належить і переважна більшість оповідань письменника) неодмінно присутній елемент умовності, фантастичності як головний художній засіб зображення навколишнього світу. Реальне відтворюється тут дещо незвично, за допомогою умовного, і саме умовність стає найважливішим компонентом архітектоніки твору. /.../ Саме це часто спостерігаємо й у прозі Кортасара. Прийоми фантастики дозволяють йому в особливий, непересічний спосіб ставити у своїх творах складні філософські проблеми співвідношення часу і простору з людським життям.

Твори другої групи – психологічна проза з більш традиційними художніми прийомами відтворення реальності. У таких творах принципову роль в системі поетики Кортасара здебільшого відіграє композиція.

Як і в фольклорних творах, де персонажі – скоріше символи, що відбивають одну з властивостей народу, маси, своєрідного «колективного героя», так і в оповіданнях Кортасара лише зрідка увага письменника зосереджується передусім на розгляді конкретного характеру. Точніше буде сказати, що головним героєм кортасарівської прози є місто, велике місто капіталістичного світу з усіма його пекучими проблемами, серед яких однією з найголовніших є проблема відчуження особистості, її психологічної ізоляції від світу.

Герої творів Кортасара часто намагаються «рівірвати час», – це взагалі один з провідних мотивів його прози – перемогти час, підкорити його і простір своїй свідомості. Власне, час стоїть у творах Кортасара майже завжди на першому місці, відіграє значну роль в його оповіданнях і використовується як основний елемент умовності, зсуву реальності». Російська дослідниця І. Тертерян слушно визначила творчу манеру Кортасара, назвавши письменника «найновітнішим парадоксалістом». Справді, саме парадоксальні ситуації і ексцентрична, часом гротескова поведінка Кортасарових героїв змушує читача відірватись від узвичаєної настроєності на логічний розвиток подій і мислити, шукати й знаходити разом з письменником особливий зміст у його «химерній» прозі. У вступі до роману «62. Модель для складання» Кортасар сам зізнається, що в його книзі

«географія, розташування станцій метро, свобода, психологія, ляльки і час явно перестають бути тим, чим вони були...». Як зауважує І. Помазан, «певною мірою ці слова відносяться до всієї творчості письменника. Найважливіший мотив, що проходить через більшість його творів, можна визначити як гру з кількома паралельними реальностями, що іноді несподівано перетинаються. Інші, дивні, загадкові, часом страшні світи вриваються у спокійне повсякдення його героїв, причому у багатьох випадках це вторгнення сприймається як щось абсолютно природне».

Власну концепцію роману письменник обґрунтував у книзі «Теорія тунелю» (1947), в якій наголошував на необхідності для письменника поєднувати різні форми та стилі і забарвлювати романну оповідь поетичним баченням світу.

Хоча перші літературні спроби Кортасара припадають ще на його юність, до середини 30-х років занадто вимогливий письменник не зважувався на публікацію своїх творів. «Свій перший роман я закінчив, коли мені виповнилось дев'ять років». – Згадував пізніше письменник. – «Творчість не була для мене чимось незвичайним. зазвичай я сприймав її як спосіб проводити час до тих пір, доки мені не виповниться п'ятнадцять років, і я зможу служити на флоті, який вважав на ту пору своїм справжнім покликанням».

Його перша поетична збірка «Присутність» вийшла друком у 1938 р. Більш вдалим виявився прозовий дебют, який відбувся у 1946 р. Ним стала публікація у періодиці оповідання «Загарбаний будинок», написаного в дусі «магічного реалізму» і схваленого Х.Л. Борхесом. В творі звучать екзистенційні мотиви, інтерпретовані в дусі поезики магічного реалізму. В старовинному будинку, де мешкають брат і сестра, починають відбуватися незрозумілі події, в родинне життя постійно втручаються якісь невідомі сили, що створюють шум у помешканнях. Без спротиву мешканці залишають кімнату за кімнатою, аж доки не опиняються на вулиці. Ідейний міст оповідання полягає в алегоричному відтворенні пануючої у Аргентині політичної диктатури.

В 1949 р. побачила світ драматична поема у прозі Кортасара «Королі». «Королі» були вільною інтерпретацією давньогрецького міфу про боротьбу Тесея з Мінотавром. У своїй

драматичній поемі Кортасар суттєво трансформує класичний міф про Мінотавра. Цар Міноса змальований у нього як деспот, якому Аріадна (у Кортасара – Аріана) ставить у провину ув'язнення Мінотавра в лабіринті. Аріана кохає Мінотавра, тоді як Тесеї постає аристократичним і марнославним юнаком, якого вона зневажає. За версією Кортасара, Мінотавр нікого не вбивав, усі його «псевдожертви» вільно прогулюються лабіринтом. Сам Мінотавр – не чудовисько, а високоморальна й почуттєва істота, яка прагне свободи. Незважаючи на фізичну перевагу, він відмовляється від двобою з Тесеєм, чим фактично прирікає себе на смерть від його рук. Сам Кортасар, коментуючи свій твір, писав, що «висвітлення теми тут досить своєрідне, оскільки мова йде про захист Мінотавра. Тесеї представлений як «стандартний» герой, істота без уяви, яка поважає загальноприйняті умовності. І ось він перед нами з мечем в руці – щоб вбивати чудовиськ, які своїм існуванням ці умовності порушують. Мінотавр – поет; він не схожий на інших, він абсолютно вільний і тим самим становить загрозу для наявного порядку. Тому він і в ув'язненні».

Переломною у художній свідомості письменника стала повість «Гонитва» (1958), в якій Кортасар простежує простежує нелегку долю талановитого, але надломленого фізично й психічно саксофоніста Джонні Картера, людини, що намагається «обігнати час». Розповідаючи про створення «Гонитви», Кортасар підкреслив, що саме у цей період він «вирішив відмовитися від будь-якого винахідництва й, заглибившись у свій власний досвід, так би мовити, зазирнути в самого себе. Але ж зазирнути в самого себе означало також вдивитися в людину». Починаючи з цієї повісті, в творчості Кортасара відчутно зростає інтерес до відображення внутрішнього світу людини, до її складних і суперечливих взаємин із навколишнім середовищем. Аргентинський критик Л. Аре зауважував з цього приводу: «В його погляді вчувається дитина, дивна і неспокійна. Ця дитина і є батьком людини, що творить мистецтво і своєрідний порядок речей – у безнастанному неспокої і пристрасному вируванні думки».

Фантастична стихія, химерно поєднана з реальністю, яка, в свою чергу, поєднує соціально-критичні мотиви та філософську узагальненість притчі, інтерес до відображення

людської психології домінує і в збірках оповідань Кортасара «Бестіарій» (1951), «Кінець гри» (1956), «Таємна зброя» (1959), «Усі вогні – це вогонь» (1966), «Хтось там ходить...» (1977), «Якийсь Лукас» (1979) та ін.

До своїх найзначніших досягнень у жанрі малої прози сам Кортасар відносив цикл жартівливих казок-притч «Історія хронопів і слави» (1962). Хронопи, слави, а ще – фами і надійки – це вигадані фантастичні істоти, які уособлюють певні людські типи та суспільні верстви, їхній фізичний вигляд письменник майже не конкретизує: хронопи означені як «зелені, настовбурчені і вологі» істотки, а надійки асоційовані із мікробами-світлячками. Зате їхні суспільні функції та соціальний статус цілком означений: усі вони мешкають у Буенос-Айресі, у реальному людському середовищі, взаємодіють з ним і між собою. Фами – це ті, хто займають керівні посади і дбають про свою репутацію; вони самовпевнені та практичні. Надійки – безпорадні, не пристосовані до життя істоти, байдужі до всього, що їх особисто не стосується. Симпатії автора цілком на боці хронопів, які уособлюють дон-кіхотівський тип людського характеру. Вони – мрійники і романтики, внутрішньо розкуті особистості, які часто перебувають у конфлікті із середовищем.

Паралельно з малою прозою з кінця 50-х рр. Кортасар звернувся і до жанру роману. Уже перший з них – «Виграші» (1960) приніс йому неабиякий успіх. Герої роману – пасажери пароплава «Малькогольм». Тут зібралися люди різноманітних професій, різного віку і різного соціального статусу, які у сукупності представляють зріз аргентинського суспільства. На пароплаві панує таємнича атмосфера, а згодом встановлюється карантин, нібито через захворювання членів екіпажу тифом. Пасажири ж притримуються іншої думки, а саме: корабель використовується для перевезення якогось контрабандного вантажу. Група пасажирів влаштовує «заколот», повідомляє про все «велику землю», але поліція, яка прибула невдовзі, перейшла на бік екіпажу. Що насправді відбувалося на пароплаві, так і залишається таємницею. Критика схильна була вбачати у безцільному плаванні «Малькогольма», в абсурдності порядків, встановлених на кораблі, у відчайдушних спробах героїчних одинаків чинити спротив відчуженій і знеособленій атмосфері існування алегоричний образ Аргентини 50-х років,

пригнічуваної диктаторським режимом.

Навизначнішим твором Кортасара, що здобув йому світове визнання, став роман «Гра у класики» (1963). Роман побудований у підкреслено авангардистській манері. Він складається з двох відносно автономних частин. Перша частина може бути прочитана у звичайний спосіб, тобто шляхом лінійного руху від попереднього розділу до наступного, включаючи і додаткову частину, яка в цілому не є обов'язковою для прочитання і яку читач може проігнорувати. Але найкраще, за авторським задумом, читати роман, рухаючись своєрідними зигзагами, на зразок того, як це роблять діти, граючись у «класики». З цією метою Кортасар розробив для читача спеціальний цифровий код – маршрут почерговості прочитання розділів його книги.

У центрі зображення обов'язкової для прочитання частини роману – доля сорокарічного аргентинця Орасіо Олівейри, котрий мешкав спочатку у Парижі, а потім – у Буенос-Айресі й є своєрідним інтелектуальним «хіпі», оточеним богемними друзями і коханими жінками Роман «Гра в класики» був розцінений критикою як «перший видатний латиноамериканський роман». У руслі визначеної романом «Гра в класики» проблематики, пов'язаної з пошуком світоглядних засад нової, духовно відродженої людини, були написані й подальші романи Кортасара, пронизані духом авангардистського експериментаторства: «Навколо дня на 80-світах» (1967), «Модель 62 для складання» (1968), «Останній раунд» (1970), «Книга для Мануеля» (1973); збірки оповідань «Памеос і меопас» (1971), «Восьмигранник» (1974), «Хтось поряд з нами» (1977), «Ми так любимо Гленду» (1980), «Поза часом» (1982), «Вибрані оповідання» (1985), поетична збірка «Тільки сутінки» (1984), книги нарисів «Нікарагуа: безжально ніжний край» (1983), «Аргентина за колючим дротом» (1984).

«Кожна моя книга, – писав Кортасар, – це нова спроба піднятися по тому, що ми умовно називаємо спіраллю. Є письменники, які, досягнувши певного рівня, вже не бажають або не мають снаги його перейти, обмежуючи себе таким чином використанням методів, які ведуть до руху по колу, а не по спіралі. Інші ж прагнуть... нових експериментів, не схожих на те, що письменник уже зробив раніше». Такою спробою став

для Кортасара роман «62: модель для складання». Роман тематично пов'язаний з 62-м розділом «Гри в класики», зокрема, з роздумами письменника Мореллі. У своїй майбутній книзі він збирався змалювати «групу людей», які гадають, що у своїх вчинках керуються традиційними нормами поведінки та моралі, а насправді, як пише автор, характеризуючи цих персонажів: «чужорідні сили, що мешкають у нас, наступають, прагнучи завоювати права на проживання, спрямовуються до пошуку чогось більш високого, ніж ми самі, і використовують нас як засіб, проявляючи невиразну необхідність піти від стану *homo sapiens*... до якого *homo*?». Відтворена у романі атмосфера – своєрідна «модель для складання» гіпотетичної сфери людського спілкування, члени якої намагаються розробити стратегію подолання своєї екзистенційної відчуженості від навколишнього світу, але ця їхня спроба виявляється невдалою. Сюжетна композиція роману побудована за принципом роздвоєння особистості, місця подій, життя героїв і особи самого автора. Як основоположний для побудови роману, цей принцип відзначав й сам Кортасар: «Вибір, до якого прийде читач, його особистий монтаж елементів розповіді – це, в усякому разі, і буде тією книгою, яку він захоче прочитати». «62. Модель для збірки» стала культовою книгою. Її копіюють багато сучасних музикантів, дизайнерів та кінорежисерів.

Обидві, важливі для творчості Кортасара тематичні лінії його творчості – політична та формально-експериментальна – отримали свій розвиток й у романі «Книга для Мануеля». Фабульну основу роману складає розповідь про діяльність групи франко-латиноамериканських підпільників у Парижі та історію викрадення ними офіцера поліції, якого вони збираються обміняти на латиноамериканських політичних в'язнів. Члени підпільної групи – не свідомі борці, вони радше нагадують рафінованих інтелектуалів столичної богеми, які намагаються збагнути сенс власного існування. Головна ж надія автора – на малюка Мануеля, якому лише рік від народження. Це для нього група героїв твору складає спеціальну книгу, що має допомогти йому в майбутньому зрозуміти краще життя, світ, самого себе і своїх батьків у їхніх сподіваннях та мріях.

Після смерті Кортасара у 1986 р. були опубліковані ще два романи «Дивертисмент» та «Іспит».

Українською мовою окремі твори Кортасара переклали Ю. Покальчук, А. Перепадя, О. Буценко, С. Борщевський, В. Бургардт.

Запитання і завдання

Охарактеризуйте стильову манеру прози Кортасара. Чому його вважають представником «магічного реалізму»?

Які проблемно-тематичні лінії можна виокремити в творчості Кортасара?

Як сам Кортасар розумів сутність літературної творчості? Співставте свої думки з висловлюваннями письменника про сенс літературної творчості.

Який твір в художній відомості письменника став переломним для його творчості?

Простежте проблематику романів Кортасара 60–70-х років.

Література

Багно В. Исповедальная фантастика Хулио Кортасара. *Кортасар Х. История хронотопов и фамов*. С.–Петербург, 1999.

Багно В. Круиз на дрейфующем потоке. *Кортасар Х. Выигрыш*. С.–Петербург, 1999.

Багно В. Кукла с сюрпризом, или Искусство разбирать модели. *Кортасар Х. Модель для сборки. Только сумерки: Стихотворения*. С.–Петербург, 1999.

Багно В. Острова свободы Хулио Кортасара. *Кортасар Х. Вне времени*. С.–Петербург, 1999.

Багно В. Преследователь и преследуемые. *Кортасар Х. Аксолотль*. Москва, 2000.

Буценко О. Матерія думки. *Всесвіт*. 1989. №1.

Гуарниери К. Фантазия и действительность в рассказах Хулио Кортасара. *Литература Латинской Америки: история и совр. процессы*. Москва, 1986.

Жабинский К. Музыка барокко в современной латиноамериканской прозе (А. Карпентьер, Х. Кортасар): Опыты «худ. культурологии». *Взаимодействие искусств: методология, теория, гуманитарное образование*. Астрахань, 1997.

Кофман А. Возвращение к истокам. *Кортасар Х. Экзамен*.

Москва, 1990.

Кутейщикова В., Осповат Л. Новый латиноамериканский роман. 50–70-е годы. Москва: Советский писатель, 1983. 424 с.

Назарець В. Кортасар Хуліо. *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник*. У 2-х т. Т.1. Тернопіль, «Навчальна книга–Богдан», 2005. С. 791–793.

Покальчук Ю. Сучасна латиноамериканська проза. Київ: Наукова думка, 1978. 210 с.

Покальчук Ю. Магічний світ Хуліо Кортасара. Всесвіт. 1981. №6.

Светлакова О. «Игра в классики» Хулио Кортасара как роман сервантовского типа. *Латинская Америка*. Москва, 1996.

Тевлина Ж. Хулио Кортасар в зеркальном преломлении. *Латинская Америка*. Москва, 1999. №2–3.

Тертерян И. Хулио Кортасар: Игра взаправду. *Кортасар Х. Собрание сочинений*: В 4-х т. С.–Петербург, 1992.

Тертерян И. Главный роман Хулио Кортасара. *Кортасар Х. Игра в классики*. Москва, 1986.

Жоржі Амаду *Назарець В.М. (Рівне)*



Амаду Жоржі (1912–2001), відомий бразильський письменник, визначний громадський діяч, твори якого перекладені майже на 50 мов світу. «В історії бразильської літератури творчість Жоржі Амаду становить цілу епоху, але значення її виходить далеко за межі однієї країни. В контексті латиноамериканської і світової літератури твори Жоржі Амаду позначені своєрідним оригінальним колоритом, забарвлені легендами та звичаями рідної землі, вони гостросоціальні, завжди сповнені любові до людини з усіма її проблемами й сподіваннями» (М. Жердинівська).

Амаду (його прізвище у перекладі з португальської – «улюблений») народився 10 серпня 1912 р. в м. Ільєус (штат Байя) в родині дрібного плантатора, торгівця какао. Пізніше письменник пригадував: «Я народився в серпні 1912 року на цій

самій какаовій плантації в маєтку, що називався Аврісідія. Батько мій ще підлітком покинув Естансію, доволі упорядковане місто в штаті Сержіпе, яке, щоправда, тепер перебувало в стані занепаду, і подався освоювати землі на півдні штату Байя. Разом з багатьма іншими учасниками безприкладної цілинної епопеї він закладав основи культури какао, сприяв зародженню нових освітніх центрів. За кілька кілометрів від Феррадаса, між Ільєусом та Ітабуною тепер зводиться університетський комплекс на кілька тисяч студентів, а в ті давні часи, лягаючи спати, моя мати клала під подушку зброю».

Батько Амаду отримав декілька поранень під час заворушень проти землевласників. Саме він сприяв появі у майбутнього письменника зацікавленості в ідеалах комунізму. Ідеї збройної боротьби за соціальну рівність довго не полишали письменника. Проте у 2-й половині 50-х рр. Амаду розчарувався в комуністичних ідеях. «Я приношу більше користі як письменник, аніж як революціонер», – сказав він тоді одному бразильському журналісту.

З раннього дитинства Амаду перебував у вирі народного життя і народного мистецтва. «Роки, проведені на вулицях Байя, у порту, на ринках і ярмарках, на народному святі або на змаганні в капоейрі (національна бразильська боротьба), на магічному кандомбле (африканський релігійний обряд) або на паперті столітніх церков, – от мій кращий університет. Тут мені був дарований хліб поезії, тут я довідався про біль і радості мого народу», – пригадував Амаду в промові, яку виголосив під час церемонії прийняття його до Бразильської Академії літератури.

Батько віддав сина на навчання до єзуїтського коледжу, але в чотирнадцять років Амаду залишив його і влаштувався на роботу в друкарню. Пізніше Амаду навчався правничому факультеті в університеті в Ріо-де-Жанейро. Після закінчення університету в 1932 р., влаштувався на адвокатську роботу, потім зайнявся журналістською, громадською та літературною роботою.

У романах Амаду, як правило, домінує культура негритянська. Герої перебувають під впливом негритянських культів, африканських вірувань, що, змішавшись з

індіанськими, в значній частині Бразилії, зокрема, в штаті Байя, зрештою переважили. Змальовуючи життя своїх героїв письменник часто звертається до зображення народних ритуалів та вірувань, народних танців, страв та рецептів байянської кухні, почуттєвої сексуальної насолоди, яка для персонажів Амаду настільки ж природна й необхідна, як задоволення від їжі або від фізичного руху. Визначаючи характер використання фольклору в творчості Амаду, І. Тертерян зауважує: «Фольклоризм Амаду, таким чином, відрізняється від використання фольклору в звичайному реалістичному романі. Там фольклор – предмет зображення. В Амаду він конструктивне начало поетики. В його оповіді зберігаються поетичні принципи легенди: звідси, наприклад, фольклорні теми-образи в «Жубіабі» чи паралелізм сюжетних ситуацій і любовних мотивів народних пісень у «Мертвому морі». Фольклор в Амаду належить до сфери творчого методу. Це шлях пізнання життя і людини, шлях проникнення у народну свідомість».

На батьківщині Жоржі Амаду називають співцем Байї, одного з штатів Бразилії, де письменник народився й виріс, – невеличкої області країни на східному узбережжі Атлантичного океану, що є центром виробництва какао, цукру та бавовни. «Не треба думати, що в Байї народу легко живеться. Навпаки, це бідне місто в слаборозвиненому, майже злиденному штаті, хоча й володіє величезними природними багатствами. Для народу тут набагато менше можливостей, ніж, наприклад, в Ріо-де-Жанейро або Сан-Пауло. Різниця полягає в народній цивілізації, народній культурі, яка робить життя менш жорстоким і суворим, більш гуманним», – зазначав Амаду в книзі «Байя, добра земля Байя».

Писати Амаду почав із 14 років. Він належав до північно-східної школи, яка презентувала один із різновидів соціально орієнтованої літератури. Під впливом її ідейних настанов Амаду написав перші романи – «Країна карнавалу» (1931), що в сатиричному дусі змальовує представників заможних класів, «Какао» (1933), де відтворені гнітючі картини бідності, експлуатації дитячої праці і нелюдського існування батраків на плантаціях какао; «Піт» (1934), який свого часу порівнювали з п'єсою Максима Горького «На дні» (в романі змальовано

безрадісне життя «колишніх людей» – мешканців одного з будиночків передмістя Сальвадора, робітників фабрик та доків, що піднімаються на загальний страйк).

«Моє покоління, письменники 30-х років, – писав Амаду, – прийшли в літературу з серцем, сповненим болем за Бразилію і бразильців, – прийшли, щоб шукати шлях до вирішення наших проблем. І дороги, які вони вибирали, хоч і відрізнялися одна від одної, але розпочиналися з єдиного «відправного пункту». Це були любов до Бразилії і її народу, потреба розділити з бразильцем його тягарі – чи то драма земельна або фабрична, чи то драма внутрішнього світу людини, її самотності. Що стосується мене, то я взявся за пошуки нелегкого шляху, вставши на бік бідних і пригноблених, на бік незаможних, які борються за місце під сонцем, на бік тих, хто позбавлений благ земних: я захотів, наскільки це буде можливим, стати їхнім рупором, розповідаючи про їхні тривоги, турботи і надії. Намагаючись відобразити в моїй творчості зростання їхньої самосвідомості, я поставив собі за мету зробити так, щоб їх голос досяг усіх людей, щоб писати і про них і для них, щоб, образно кажучи, вони стали тією глиною, на якій замішаний гуманізм моїх книг».

У другій половині 30-х років з'явився так званий «байський» цикл (від назви місцевості, де відбувається дія) романів Амаду – «Жубіаба» (1935), в центрі якого – молодий негр Антоніо Балдуїно, людина без певної професії, гульвіса, колишній професійний боксер, вантажник, робітник плантацій какао, який проходить нелегку «школу життя» і стає прогресивним профспілковим лідером та зразковим сім'янином; «Мертве море» (1936) – двоплановий роман, реально-побутова лінія якого змальовує становлення класової свідомості найбільш бідних верств бразильського суспільства (на прикладі рибалки Гуми), а легендарно-міфологічна зображує суперництво Лівії, дружини Гуми, з господаркою морських глибин Йеманжею, котра полонила і зробила своїм коханцем Гуму. Наступний роман – «Капітани піску» (1937) присвячений групі безпритульних підлітків на околицях Байї, котрі створили власну комуну і спільно долають важкі життєві випробовування. Очолювані безстрашним ватажком Педро Кулею безпритульні підлітки мешкають в одному з пакгаузів на

байянському пляжі: «обірвані, брудні, голодні хлопчиська, що сипали добірною лайкою, що смалили підібрані на тротуарах недопалки, були істинними господарями міста і його поетами: вони знали його досконало, вони любили його всім серцем». Бездомні діти мріють про сім'ю, домашній затишок, материнську турботу, але цінують вище за все свободу і дружбу. Саме це підтримує їх, не дає опуститися на дно. Доля цих дітлахів складається по-різному. Одні з них гинуть, як хлопчак на ім'я Безногий, інші – Гульвіса, Кіт та Головоріз перетворюються на злочинців, а центральний персонаж – Педро Куля, пройшовши важкі випробування, втративши кохану й багатьох друзів, однак, не втрачає життєвого стрижня, навпаки, він знаходить сенс життя у боротьбі, революційному русі.

За мотивами роману «Капітани піску» був знятий знаменитий фільм «Генерали піщаних кар'єрів».

У 1937 р., після приходу до влади у Бразилії диктатури, Амаду кілька разів заарештовували за участь в діяльності Національно-визвольного альянсу. У тому ж році на міській площі Байї привселюдно були спалені його книги.

З 1941 р. Амаду емігрував в Уругвай, де створив «трилогію про землю», до якої увійшли романи «Безкраї землі» (1943) – про життя міста Ільєуса, де розгортається економічна боротьба за володіння плантаціями какао, «Сан-Жоржі дос Ільєус» (1944), головна сюжетна лінія якого розгортається навколо боротьби між феодалами-полковниками й експортерами плодів какао, і роман «Червона прорість» (1946). Останній твір трилогії присвячений важкій долі селянства північно-східної Бразилії. У центрі зображення – історія сім'ї старої селянки Жукундіни та її трьох синів, один з яких став солдатом, другий – бандитом, а третій – революціонером.

1952 р. Жоржі Амаду закінчує великий роман-епопею «Підпілля свободи», створений, як він сам зазначав, під впливом епопеї Луї Арагона «Комуністи». Тема міжнародної солідарності трудящих – одна з провідних у романі. Дія твору відбувається не тільки в Бразилії, а й в республіканській Іспанії, де в інтернаціональній бригаді б'ється з фашистами поряд із своїм другом-чехом бразильський офіцер Анолінаріо Родрігес. Після поразки іспанської республіки Аполінаріо опиняється у Франції, а коли гітлерівці окуповують країну, приєднується до

бійців французького Руху Опору.

Після повернення у Бразилію в 1946 р. Амаду був обраний депутатом Національного конгресу, але в 1948 р., після заборони компартії, він знову змушений емігрувати. Чотири наступні роки письменник провів у мандрах країнами Західної Європи, Азії та Африки. Після повернення в 1952 р. на батьківщину він повністю перейшов на літературну роботу, став співцем рідного краю з його тропічною екзотикою та яскраво вираженим африканським елементом у культурі. Відбулася переорієнтація і в його літературних поглядах: тепер він менше уваги приділяв ідеологічним настановам і зосередився на власне художніх пошуках, пов'язаних з поетикою «магічного реалізму».

Початок цих змін пов'язують з романом «Габрієла, гвоздика і кориця» (1958). Твір, як стверджував Амаду, є «хронікою одного провінційного міста». На тлі протистояння колишнього всесильного полковника Бастуса і молодого підприємця, експортера какао Фалкана, Амаду створив привабливий образ юної мулатки Габрієли, відважної, життєрадісної, добродушної дівчини, котра уособлює найкращі риси бразильського народу. Габрієла стала найпопулярнішим літературним персонажем Бразилії, увібравши в себе найпривабливіші риси бразильського національного характеру.

Габрієла – біженка з районів, уражених посухою. Випадково вона знайомиться з бразильцем сирійського походження, власником бару Насібом. Дівчина – чудова куховарка, завдяки їй справи Насіба йдуть дуже добре, та й сама присутність гарної веселої молодой дівчини приваблює клієнтів до його закладу. Закохавшись, Насіб хоче одружитися з Габрієлою, але дівчина почувається ніяково і відчужено в товаристві респектабельних багатих городян, їй більше до вподоби атмосфера простого народного життя, його звичаї та стосунки. Габрієла відмовляється від перспективи шлюбу, несумісного з волелюбністю, безкорисливістю її вдачі. Саме ці основні риси зробили її улюбленим персонажем бразильців.

Паралельно Габрієлі, Амаду простежує у романі ще дві жіночі долі – Глорії та Малвіни. Проста мулатка Глорія – утриманка полковника Коріолано Рібейри, яка живе в розкішному будинку, наче птах у позолоченій клітці. Вона

позбавлена жодних прав, покірно зносить усі знущання та образи, але, зрештою, не витримує й тікає з будинку полковника. Прямою протилежністю Глорії виступає в романі єдина донька полковника Мелка Тавареса Малвіна. На відміну від Глорії, яка, особливо спочатку, пасивно пристосовується до феодальних звичаїв Ільєуса, Малвіна категорично відкидає таке становище, коли жінка цілком залежить від волі свого батька або чоловіка. Усі три, змальовані Амаду, жіночі образи немовби взаємодоповнюють одне одного. Покірлива Глорія, бунтівна Малвіна, чарівна Габрієла – кожна по-своєму намагається вирішити складні проблеми, які ставить перед ними життя.

Сам Жоржі Амаду зазначав, що, працюючи над романом «Габрієла», він хотів написати сонячну книгу, яку б читали всі, яка б зацікавила читача і не тільки б розважала його, а й примусила подумати над багатьма явищами бразильського життя.

Роман «Габрієла» мав величезний успіх на батьківщині письменника, він одержав п'ять літературних премій країни, і серед них премію Національного інституту книги «За кращий роман 1958 року».

Тими самими художніми закономірностями позначені й подальші романи Амаду: «Ми пасли ніч» (1964), «Донна Флор та два її чоловіки» (1969), «Крамниця чудес» (1969), «Тереза Батіста прагне жити спокійно» (1972), «Повернення блудної доньки» (1971), «Китель, сюртук, нічна сорочка» (1979), «Засідка» (1984), у яких поєднуються елементи «міської» прози з фольклорно-магічним баченням світу, притаманним новому латиноамериканському роману. У 1951 р. Амаду був удостоєний Ленінської премії, в 1984 р. нагороджений орденом Почесного легіону (Франція).

З 1963 р. Амаду постійно жив у передмісті Сальвадора, столиці штату Байя. До останніх днів він «писав» на механічній друкарській машинці, багато разів закреслюючи та переписуючи кожну фразу. У його замиському домі завжди були домашні тварини – мавпи, папуги, собаки та кішки. Автор книги, за сюжетом якої був знятий культовий для свого часу фільм «Генерали піщаних кар'єрів», давно хворів діабетом. У понеділок, 6 серпня 2001 року, близько 18 години вечора його

привезли у відділення невідкладної допомоги однієї з лікарень Сальвадор де Байя. Через чотири години Амаду помер. «Веселун, любитель жінок, революціонер і чудовий письменник», – так охарактеризував письменника І. Помазан.

Запитання і завдання

Охарактеризуйте основні етапи творчої еволюції Амаду.

Окресліть провідні риси творчої манери письменника.

Розкрийте ідейний зміст перших романів Амаду.

Визначте проблематику творів Амаду, що належать до «байського циклу».

В яких творах письменник звернувся до поетики «магічного реалізму»?

Література

Белякова Е. «Русский» Амаду и бразильская литература в России. Москва: Институт Латинской Америки РАН, 2010. 224 с.

Зарубежные писатели XX века. Москва: Книга, 1972. 331 с.

Кутейщикова В. Жоржи Амаду. Москва: Знание, 1954. 40 с.

Покальчук Ю. Світ Жоржі Амаду. *Контрасти*. Київ, 1983.

Покальчук Ю. Сучасна латиноамериканська проза. Київ: Наукова думка, 1978;.

Тертерян И. Бразильский роман XX века. Москва: Наука, 1965. 228 с.

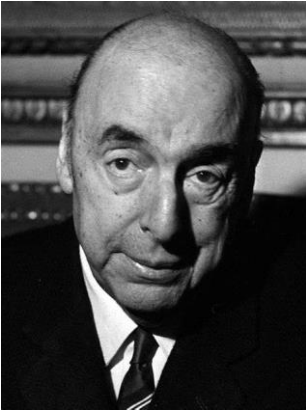
Торрес-Риосеко А. Большая латино-американская литература. Москва: Вагриус, 1972. 555 с.

Назарець В. Амаду Жоржі. *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник*. У 2-х т. Т.1. Тернопіль, «Навчальна книга–Богдан», 2005. С. 32–34.

Назарець В. Біографічні літературні довідки: Амаду Жоржі, Астуріас Мігель Анхел, Кортасар Хуліо. *Всесвітня література та культура в навчальних закладах України*. 2005. № 9. С. 36–38.

Щур Л. Жоржи Амаду. Биобиблиографический указатель. Москва: 1965.

Пабло Неруда
Назарець В.М. (Рівне)



Неруда Пабло (справжнє ім'я – Нефталі Рікардо Рейс Елієсер Басуальто, 1904–1973), чилійський поет, лауреат Нобелівської премії з літератури 1971 р. «Сталь і ніжність», – так загалом оцінив творчу манеру Неруди В. Коротич, який писав: «Просто важко влучніше сказати про Неруду, який поєднав у своїм леті надійність крил потужного літака і красу ластів'їних крил; про Неруду, в якому нероз'ємно існували висока ніжність закоханої в життя людини й крицевий характер борця за нове життя. Він був піснею і зброєю свого народу – сталлю і ніжністю – до останнього подиху».

«Моє життя виткане з безлічі життів», – писав Неруда, перебуваючи у зеніті світової слави. Народився майбутній поет 12 липня 1904 р. в м. Парраль на півдні Чилі, в родині залізничника та вчительки. Після смерті матері та переїзду до м. Темуко майбутній поет відвідує міський лицей і уже в віці 10-ти років починає писати вірші. Літературна творчість спонукала хлопця обрати собі творчий псевдонім. Про обставини цього випадку Неруда згадував так: «Коли мені було чотирнадцять років, батько вперто забороняв мені писати вірші. Він не хотів, щоб його син став поетом. Вирішивши опублікувати свої перші творіння, я почав шукати псевдонім, який би не викликав у нього ніяких підозр. В одному журналі я натрапив на чеське прізвище, не знаючи, що воно належить великому письменнику...»

З 1920 р. Неруда починає поміщати свої вірші в періодиці і тоді ж, через непорозуміння з батьком, який не схвалював захоплення сина літературою, обирає собі псевдонім Пабло Неруда. З 1921 р. Неруда вчиться на французькому відділенні Педагогічного інституту в Сантьяго, але на закінчує його, натомість захоплюється літературною творчістю, зближується з молодими поетами та анархістами. З другої половини 20-х років Неруда перебуває на дипломатичній службі, спочатку, в 1927 р. його призначають почесним консулом в Бірму, далі він

займається дипломатичною роботою на Цейлоні, в Індії, Японії та інших країнах Азії, в 1932 р. його призначають консулом в Буенос-Айрес, а в 1934 р. – переводять до Іспанії, де Неруда знайомиться з Фередірко Гарсія Лоркою, а з початком громадянської війни беззастережно підтримує антифранкістські політичні угруповання, за що його в 1937 р. було відкликано в Чилі. Вже через рік Неруда був направлений з дипломатичною місією до Парижу, де допомагав республіканським біженцям з Іспанії емігрувати до Чилі. З 1939 р. Неруда займає посаду секретаря чилійського посольства в Мехіко, а потім, упродовж 1941–1944 рр. – посаду консула. Подальше зближення з лівими партіями призводить зрештою Неруду до вступу в 1945 р. комуністичну партію. Повернувшись в 1944 р. в Чилі, Неруда активно займається політичною діяльністю, обирається в сенат, де представляє провінції Антофагаста і Тарапака, але в 1946 р., після того, як публічно засуджує діяльність уряду і називає чилійського президента Габріеля Гонсалеса Віделу маріонеткою США, його звинувачують в державній зраді і після недовготривалого перебування на нелегальному положенні Неруда тікає до Мексики. З 1949 р. Неруда багато мандрує країнами соціалістичного табору, в 1950 р. у Москві отримує Ленінську премію «За зміцнення миру між народами». В 1952 р. повертається в Чилі, де займається літературною та партійною діяльністю. Оселившись в Ісла-Негра на Тихоокеанському узбережжі, Неруда продовжує багато мандрувати, в 1960 р. відвідує Кубу, а в 1966 р. – США. В 1970 р. його кандидатуру було висунуто на президентські вибори, але він зняв її на користь кандидата від соціалістичної партії Сальвадо Альєнде, який після перемоги призначив Неруду чилійським послом у Парижі, де поет пропрацював з 1971 по 1973 рр. Незадовго до смерті Неруда залишив свою посаду і помер 23 вересня 1973 року в Сантьяго від лейкемії.

Упродовж свого життя Неруда написав близько 40 поетичних збірок (один з його латиноамериканських дослідників називає цифру в 100 тисяч віршів). В віршах Неруда органічно поєднуються національні чилійські і латиноамериканські елементи і мотиви загальнолюдського

звучання, які принесли йому заслужену славу Громадянина Землі і Громадянина епохи.

Свою громадянську позицію Неруда висловлював так: «...моя діяльність в суспільстві й перед лицем життя повинна бути скромною частиною життя цього суспільства... я зрозумів, що моя місія як людини полягає в тому, щоб злитися з широкими силами організованого народу, влитися туди кров'ю й душею...», «ми, поети, маємо бути щасливими на тій простій підставі, що ми міцно-преміцно пов'язані з нашими народами, з їхньою боротьбою за щастя». Поезію Неруда називав «найрідкіснішим мінералом, який видобуває людина з надр душі» і, визначаючи власне літературне кредо, писав: «Я відкривав світ, щоб усьому придумати назву»; «Ми відчуваємо необхідність наситити словами простір німого матеріалу, і для нас п'янкою насолодою є створення міфів і називання іменами речей та явищ».

Характеризуючи стильові особливості поезії Неруди В. Земсков та О. Кофман називають його одним з найбільших формотворців культурного ландшафту XX ст., який вперше випробував специфічну поетичну манеру, а саме: «мислення великими інтуїтивно-почуттєвими масивами, а не окремими смисловими єдностями, пов'язаними причинно-логічними зв'язками. У поетиці Неруди «предметність» світу превалює над образністю, причому конкретні реалії поєднуються з абстрактними поняттями на загальних підставах. Слово у нього виступає не в прямому (лексичному) і не в переносному (метафоричному, алегоричному, художньо трансформованому) вигляді, але в подібі першоматерії, матриці нових форм, які постають як макросемантичні висловлювання в художній конструкції, яка відтворює дивовижну картину світу. Художнє мислення Неруди породжує особливий вид метафори: власне метафора виникає у нього лише на рівні великого текстового обсягу як сукупність численних образно-тематичних векторів, як макро- або навіть гіперметафора: таким є значення його образів «коріння», «хліб», «дерево», «каміння». /.../ Це не традиційна, розгорнута в ліричний сюжет, метафора, а метафоричне сприйняття світу у його абсолютній тотальності, те, що в ліриці зрілого Неруди набуде форми персональної залученості до процесів творення світової історії». «Можна собі

уявити, яке скандальне враження має справити поетична мова Неруди на тих, хто займається поезією та критикою на манер дамського перукаря... – писала Г. Містраль, – Пригадаймо лиш всю цю остогидлу поетичну галантерею з «солов'їв», «шовків» і «троянд», в якій ми загрузли з ласки епігонів модернізму, щоб оцінити той солоний морський вихор, яким Пабло Неруда не лише очистив свою власну атмосферу, але хоче прояснити і нашу спільну».

Творчість Неруди прийнято ділити на 4 періоди: 1) початковий (1920–1927 рр.); 2) «східний» (1927–1935 рр.); 3) період поетичних пошуків (1936–1954 рр.); 4) зрілий період (1954–1973 рр.).

Перші поетичні спроби Неруди пов'язані з його ліцейським періодом, коли він упродовж двох років з 1918 – по 1920 роки написав близько 180 меланхолічних поезій, більшість з яких сам пізніше визнавав за невдалі. Вже в початковий період творчості Неруда здобуває літературне визнання, яке приходить до нього після публікації першої ж поетичної збірки «Присмеркове» (1923), вірші якої були написані в достатньо традиційній манері, наслідували поезії Даріо, Метерлінка, Ронсара і майже не торкались соціально-критичної тематики. Літературний успіх поета примножила його наступна, відверто еротична за змістом, збірка «Двадцять поем кохання і одна пісня відчаю» (1924). Провідний мотив збірки – зародження, розвиток, щасливі миті і загибель кохання, змальованого у його найбільш глибинних і інтимних виявах. В іспаномовних країнах ця книжка витримала величезну кількість перевидань. Водночас вона знаменувала початок оригінальних поетичних пошуків Неруди, спрямованих на розробку прийомів авангардизму (вільний вірш, ускладненість образів тощо). До початкового періоду творчості Неруди відносяться також цикл ліричних монологів «Радісний коп'єносець» (1923), поема «Спроба безкінечної людини» (1926) та ін.

В «східний» період творчості Неруда продовжує свої творчі пошуки, пов'язані з авангардистською, сюрреалістичною поетикою, водночас намагається надати своїм творам й соціально-критичного а часті й політичного звучання, спрямованого насамперед на критику моральних засад

буржуазної цивілізації, що насамперед відбилось у двох його однойменних збірках експериментальних віршів «Місце проживання – Земля» (1933 і 1935). До політичної тематики його спонукала звернутися війна в Іспанії, яка знайшла відображення в поетичній книзі «Іспанія в серці» (1937). Книга була видана бійцями-антифашистами. Поет згадував: «Солдати-фронтовики навчились набірної справи. Та виявилось, що немає паперу. Тоді розшукали старий млин і налагодили там виробництво паперу. Дивовижна була то продукція, що виготовлялась під розривами снарядів у розпал бою. Все йшло до млина, починаючи від ворожого прапора й закінчуючи скривавленою сорочкою солдата-мавра... Ледве книгу було видрукувано та оправлено, як Республіка загинула...»

Найбільш значним твором періоду поетичних пошуків Неруди вважається його грандіозна поема «Загальна пісня» (1949), задум якої виник у поета ще в 1943 р., коли він відвідав руїни давньоацтекського міста Мачу-Пікчу. «Уся Америка відкрилась мені з вершин Мачу-Пікчу», – захоплено писав Неруда. «Вселюдська пісня» – це справжня епопея, яка складається з 340 віршів і виходить далеко за межі Латинської Америки і охоплює життя та історичні долі цілого континенту. Провідні теми твору – людина, праця, природи, мир, борці, поети, краса рідної землі. В перших розділах поет звертається до природи, географії, історії Латинської Америки. В портретах і сценах відображені доколоніальний і колоніальний періоди, війна за незалежність, боротьба латиноамериканських народів проти диктатур і колоніальної політики США. В подальших розділах відображені автобіографічні мотиви, зокрема, місяці, які Неруда провів у підпіллі, окремі вірші присвячені друзям-поетам. Особливе місце займає 14 розділ «Великий океан» – гімн Тихому океану, його берегам, глибинам, островам, портам, кораблям і людям, що живуть і працюють на тихоокеанському узбережжі. Твір в цілому, як вважається, написаний з марксистських позицій і тому в Чилі він був заборонений і нелегально поширюваний чилійськими комуністами.

В цей же період з'являються два антифашистські поетичні цикли Неруди «Пісня любові Сталінграду» (1942) і «Нова пісня любові Сталінграду» (1943). В останній, зрілий період в

творчості Неруди домінують дві основні теми, пов'язані з любовною лірикою (філософсько-ліричні збірки «Оди одвічним речам», 1954; «Оди. Книга третя», 1957; «Естрадагаріо», 1958) і політичною поезією («Виноградники і вітри», 1954; «Епічна пісня», 1960; «Ритуальні пісні», 1961; «Каміння Чілі», 1961; «Необмежені повноваження», 1962 автобіографічна поема «Меморіал Чорного острова», 1964; ««Баркарола», 1967; «Руки дня», 1968, «Все ще...», 1969; книга спогадів «Признаюсь: я жив», опублікована 1974 р. та ін.). В 1971 р. Неруда був удостоєний Нобелівської премії з літератури «за поезію, яка з надприродною силою відзеркалює долі цілого континента». «Тому, хто мав би на меті відшукати недоліки поезії Неруди, не потрібно було б багато часу. Тому, хто схотів би знайти її сильні сторони, не довестися б витрачати часу зовсім» – це слова з офіційної заяви Шведської академії. У Нобелівській промові сам Неруда зазначив, що «знайшов усе необхідне в поезії: самотність, природу і розуміння супутників». В латиноамериканській критиці було зазначено, що твори Неруди «займають центральне місце у розвитку іспаномовної поезії XX століття».

Запитання і завдання

Охарактеризуйте головні віхи біографічного шляху Неруди. Як ви розумієте вислів поета: «Моє життя виткане з безлічі життів»?

Що визначило світоглядні позиції Неруди?

Прокоментуйте стильові особливості поезії Неруди.

На які періоди поділяється поетична творчість Неруди? Простежте творчу еволюцію поета.

Охарактеризуйте тематику та провідні мотиви поеми Неруди «Загальна пісня».

Література

Венок Неруде. Москва: Художественная литература, 1974.

Коротич В. Сталь і ніжність. *Неруда П. Лірика*. Київ: Дніпро, 1975. С. 5–27.

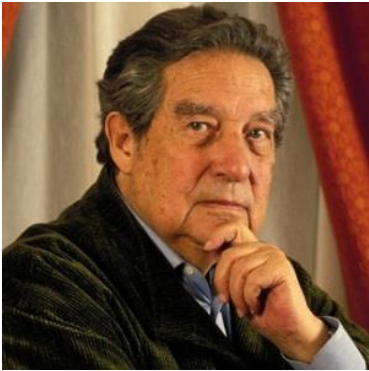
Осват Л. Пабло Неруда: Очерк о творчестве. Москва: Советский писатель, 1960. 365 с.

Плавский З. Великий чилийский поэт Пабло Неруда. Ленинград: Знание, 1976. 40 с.

Тейтельбойм В. Пабло Неруда. Москва, 1989.

Шур Л. Пабло Неруда: Библиографический указатель. Издательство Всесоюзной книжной палаты, 1960.

Октавіо Пас
Назарець В.М. (Рівне)



Пас Октавіо (1914–1998), мексиканський поет і есеїст, лауреат Нобелівської премії з літератури 1990 р. Характерною рисою поетичного мислення Паса вважають універсалізм. Як зауважив К. Фуентес, «для Паса література – синонім цивілізації. Я не знаю жодного із теперішніх письменників, хто би настільки потужно зміг виразити множинність часу,

множинність можливостей досягнення гармонії та правди, вийшовши за обмежувальні рамки успадкованих нами догм». К. Фуентес навіть склав жартівливий поетичний родовід Паса: «Син Мексики, брат Латинської Америки, пасинок Іспанії, всиновлена дитина Франції, Англії та Італії, сімейний друг Японії та Індії, позашлюбний син, як й ми всі сьогоднішні, Сполучених Штатів». Паса називали «людиною-окрестром» й ця метафора насамперед відображає унікальну здатність Паса-письменника синтезувати у своїй творчості кращі здобутки світового літературного процесу.

Пас народився 31 березня 1914 р. в Мехіко, в родині відомого столичного адвоката і журналіста. Освіту отримав в Мексиці, Іспанії та США. В 1936 р., після закінчення університету, заснував у Юкатані школу для робітників та селян. Вибір місця роботи був не випадковим: ще в 1924 р. тодішній губернатор Юкатана проголосив його «першим соціалістичним штатом Америки», і така ліва спрямованість у ряду зберігалась й в 30-ті роки. В Мериді, столиці Юкатана, Пас провів чотири місяці і навіть заснував Комітет на захист демократії в Іспанії.

З початком війни в Іспанії Неруда опублікував свою першу поетичну збірку з красномовною назвою – гаслом іспанських республіканців «Вони не пройдуть!» (1936) і разом з іншими письменниками-антифашистами брав активну участь в

Другому міжнародному конгресі письменників на захист культури. В Європі познайомився з визначними діячами мистецтва Нерудою, Арагоном, Мігелем Ернандесом, Уїдодро, Мачадо та ін. Після повернення в 1938 р. на батьківщину стає одним із співзасновників літературного журналу «Майстерня» (1938–1941), пізніше видає журнал «Блудний син», з яким співпрацювали іспанські емігранти-республіканці. На 1939 р. припадає радикальна зміна ідейного світогляду Паса:

«Пакт між Гітлером і Сталіним обурих і розгнівав мене. Я звільнився з газети і розірвав стосунки з комуністами. Я відчував себе тоді дуже самотнім. На щастя, знайшлися й ті, хто поділяв мою точку зору. Але припинення стосунків з Нерудою й іншими було вкрай болючим для мене. Тоді ж я вплутався в болісну полеміку з прихильниками так званого соціалістичного реалізму». Остаточно з Нерудою Пас посварився в 1943 р., після того, як той звинуватив мексиканських поетів у тому, що їм бракує громадянської активності. У відповідь Пас виступив зі статтею у пресі, спрямованою проти Неруди, в якій заявив: «Його література зіпсована політикою, його політика – літературою, його критика мотивована дружніми пристрастями, і тому ніколи не знаєш, хто говорить – функціонер, поет або приятель». В цей період Пас остаточно відмовляється від ідеологічно мотивованої, тенденційної літератури: «заангажована література завжди коливалася між двома однаково фатальними крайнощами: пропагандистським маніхейством та функціонерською підлесливістю». В 50-ті роки, дізнавшись про радянські концтабори, Пас виступить з гнівним засудженням сталінського режиму. У 1984 р, після того, як Пас публічно засудив режим в Нікарагуа і закликав провести там вільні вибори, по центру Мехіко пройшли демонстрацією близько п'яти тисяч чоловік, які вимагали смерті поета і публічно спалили його опудало. Потім з'явився колективний документ лівого руху, в якому Паса називали агентом американського імперіалізму, найманцем ЦРУ і т.п.

В 1959–1962 рр. Пас перебував на дипломатичній роботі у Франції. Великий вплив на поезію та філософські погляди Паса мало його знайомство зі східними культурами – Індії та Японії, де він упродовж деякого часу працював як співробітник

мексиканського МВС. В 1968 р. на знак протесту проти розстрілу студентської демонстрації в Мехіко подав у відставку, після чого займався поезією, журналістикою і викладанням естетики та літератури в навчальних закладах Мексики та США.

Пас – член Мексиканської академії мови, почесний член Американської академії мистецтва та літератури, почесний доктор ряду американських та європейських університетів, лауреат Національної літературної премії (1977 року), Єрусалимської премії (1977), іспанської премії «Мігель де Сервантес» (1981), Нейштадтської премії університету Оклахома (1982), міжнародної премії Альфонсо Рейеса (1986), премії Британської енциклопедії та Алексіса де Токвіля (обидві 1988) та інших національних та міжнародних премій. У Мексиці створено Фонд Октавіо Паса, заснована премія його імені за критику та есеїстику.

Помер письменник 19 квітня 1998 р. в Мехіко.

Впродовж усього життя Пас багато часу віддавав літературній творчості, написав багато збірок віршів та есе, співпрацював з багатьма мексиканськими та зарубіжними літературними журналами, організував експериментальний театр, приймав активну участь в літературних та філософських дискусіях про долю своєї країни, незмінно обстоюючи думку про її самотність і одночасно про необхідність входження мексиканської і латиноамериканської культури в цілому в світовий культурний контекст: «Вперше в нашій історії ми стали сучасниками усього людства», – писав у цьому зв'язку Пас. «Поезія для Паса, митця інтелектуального складу мислення, схильного до філософського сприйняття світу, – за словами С. Мамонтова, – це й процес самопізнання. Він – поет загостреної метафоричності і почуттєвості, який проголошує услід за реалістами пріоритет спонтанності, неупередженості творчості, віддає перевагу чітко ритмізованому білому віршу, пише багато віршів у прозі. Проте головним у віршах Паса залишається метафора, яку він використовує з надзвичайною майстерністю та вишуканістю, подібно чилійцю Уїдобо, ототожнюючи предмети та ідеї, які здаються несумісними». Пас давав поезії таке визначення: «У вірші буття і спрага буття на миттєвість возз'єднуються, як плід і губи. Поезія – миттєве замирення: вчора, сьогодні, завтра, тут і там; ти і я; він; ми; все

у ній є, всім вона буде». Вірші Паса позначені сюрреалістичної образністю, духом словесного експерименту, синтезом архаїки Сходу та Латинської Америки з новітніми культурними традиціями.

Упродовж років своєї поетичної творчості Пас опублікував кілька десятків віршових збірок «Дикий місяць» (1933), «Коріння людини» (1937), «Поміж каменем та квіткою» (1941), «На краю світу» (1942), «Свобода під чесне слово» (1958), «Саламандра» (1962), «Східний схил» (1969), «Ренга» (1971), «Знак і закорючка» (1973), «Мавп'яча граматики» (1974) та ін. Провідним мотивом поетичної творчості Паса є мотив пошуку ним «мексиканської сутності», національної ідентичності, що виливається у широке запозичення ним образів з індіанського фольклору. За словами критиків, у його поезії відчувається атмосфера теємних індіанських традицій, що сходять до поезії доколумбових часів, до мовчання мертвих міст майя і ацтеків. Ці образи Пас намагається активно включати в загальносвітовий культурний контекст. Поезія Паса важка для сприйняття, втім, на думку іспанського літературознавця Х.Р. Падрона, «насправді труднощі сприйняття поезії Паса – це проблема нас, як читачів: за звичкою ми очікуємо від вірша лінійної, дискурсивної, традиційної форми, тоді як поезія Паса заснована зовсім на інших ритмах. Елементи його вірша зливаються і залишаються непорушними, вони одночасно перехреснюються, поєднуються і розбігаються, завжди репрезентуючи свою взаємодоповнюваність».

Наприкінці 60-х і впродовж 70-х рр. поезія Паса набуває яскравих експериментальних форм. Поет експериментує з розміщенням слів та рядків поетичного тексту, графікою та формою їхнього типографського друку. Так, поема «Blanco» (1967), назва якої не перекладається, надрукована одним аркушем близько п'яти метрів завдовжки, що згортається «гармошкою» подібно до ацтекського кодексу. Збірка «Візуальні диски» (1968) має химерну типографську конструкцію з надрізами і дисками, які обертаються і на яких розміщені поетичні рядки. Збірка «Топоеми» (1971) складається з шести каліграмів, а поема «Повернення» (1971) була видана на картоні з джуту і т.п.

Значну частину літературного спадку Паса займає його есеїстика. Одним з перших творів цього жанру Паса стало есе «Лабіринт самотності» (1950), де автор розглядає історію мексиканської культури як низку різноманітних впливів. За Пасом, у центрі розвитку мексиканської культури і національної самосвідомості лежить боротьба двох начал – корінного індіанського та привнесеного європейського. Після революції Мексика нарешті занурилась в себе саму, в свою глибинну сутність. Розглядаючи категорії національного й універсального, Пас приходить до висновку, що «мексиканський «націоналізм», якщо він не якась хвороба розуму або ідолопоклонства, неодмінно повинен злитися із загальнолюдськими філософськими шуканнями. Пас писав: «В Мексиці іспанці зіткнулися не тільки з географією, а й з історією. Ця історія жива й сьогодні: в ній більше від справжнього, ніж від минулого. Від святилищ і божеств доколумбійської Мексики залишилася купа руїн, але її животворний дух не зник – він говорить з нами алхімічною мовою міфів і легенд, мовою форм людського співіснування, народного мистецтва, звичаїв. Бути мексиканським письменником означає дослухатися голосу цієї сучасності, цієї взаємопричетності».

Ця ж тема у поєднанні з темою несприйняття тоталітаризму, характерного для багатьох диктаторських режимів країн Латинської Америки, стає предметом роздумів в есе «Постскрипtum» (1970), «Людожер-людинолюб» (1979) та ін. Значна частина есе Паса присвячена питанням мистецтва і, зокрема, літератури у сучасному світі: «Змінна напруга» (1967), «Діти багнюки» (1974), «Люди сучасної епохи» (1984) та ін. В 1990 р. Пасу була присуджена Нобелівська премія з літератури «за пристрасну поетичну творчість із широкими обріями, яка характеризується чуттєвим інтелектом та гуманістичною цілісністю». Професор Йельського університету Р.Г. Ечеваррія, коментуючи нобелівську нагороду Паса, зауважив: «Цілком очевидним є те, що він – один з найбільших поетів двадцятого століття. Він зумів відшукати все найкраще в мові авангардистів і, пересадивши це найкраще на рідний ґрунт, створити мову латиноамериканської поезії».

Поезії Паса українською перекладали П. Марусик, Р. Осадчук, Ю. Покальчук, Ю. Яренко, Сергій Борщевський та інші.

Запитання і завдання

Чому Паса називають «людиною-оркестром»?

Простежте еволюцію ідейних поглядів Паса.

Поясніть вислів Паса: «Сьогодні поезія протистоїть втраті цілісного уявлення про світ. Тому вона постає перед нами у вигляді сукупності знаків, які розбігаються: таким є образ реальності, яка втратила свій образ».

Які художні риси визначають поетику Паса? Визначте провідні мотиви його лірики.

Охарактеризуйте есеїстику Паса.

Література

Дубин Б.О. Пас: По ту сторону новшеств и перепевов. Утопия и драма поэтического слова. *Вопросы литературы*. 1992. № 1.

Кофман А. Это—пия О. Паса. *Иностранная литература*. 1991. № 1.

Марусик П. У пошуках вічної сутності [Про О. Паса]. *Всесвіт*. 1992. № 1–2.

Резник В. Несколько предварительных слов. *Пас О. Освящение мига*. С.–Петербург, 2000.

Резник В. Октавио Пас, или усилие быть. *Пас О. Избранное: В поисках настоящего времени*. Москва: ТЕРРА–Книжный клуб, 2001. С.5–14.

Хуан Карлос Онетті

Назарець В.М. (Рівне)



Онетті Хуан Карлос (1909 – 1994), уругвайський прозаїк. Онетті – один із найвідоміших представників сучасної іспаномовної літератури і творців нової латиноамериканської прози.

Онетті народився 1 липня 1909 р. у столиці Уругваю Монтевідео в родині митного чиновника. Освіту здобув у Монтевідео, працював на різних роботах: у майстерні із

ремонту автомобілів, на підприємстві, що проектувало зерносховища для сільськогосподарських кооперативів, тощо. На формування світогляду Онетті значний вплив справила «ліва» ідеологія. У 1929 р. він навіть мав намір перебратися в СРСР, аби, за його словами, «бути присутнім при побудові соціалізму». Але спроба емігрувати в СРСР виявилась невдалою, як і його наступний намір – записатися добровольцем у 1936 р. в інтернаціональні бригади республіканської Іспанії.

На кінець 30-х рр. припадають перші літературні спроби Онетті. Водночас у 1939 р., після заснування у Монтевідео популярного щотижневика «Марча», Онетті отримав посаду секретаря редакції, де вів літературну рубрику. У 1941 р. він переїхав в Аргентину, у Буенос-Айрес, де працював у місцевому відділенні агентства Рейтер. У 1954 р. Онетті повернувся у Монтевідео і поновив співпрацю з щотижневиком «Марча». Коли у 1974 р. диктаторський режим Бордаберрі розпочав ідеологічний наступ на опозиційні видання, «Марча», як і багато інших періодичних видань, був закритий, а всіх його працівників, разом із Онетті заарештовано. Онетті провів у в'язниці кілька місяців, а після звільнення змушений був емігрувати в Іспанію, де оселився у Мадриді.

Витоки літературної творчості Онетті вбачають в філософії французького ексистенціалізму, якою він захопився в 30–40-ві роки. За словами М. Балашова, «Онетті ввів до уругвайської прози тип людини, який можна визначити іспанським словом «desarraigado» – «позбавлена коренів». Цей персонаж не може знайти собі місця в житті, не здатний по-справжньому прив'язатися до когось. Його життя – ланцюг безперервних поразок – в коханні, в дружбі, взагалі у всіх людських відносинах; його свідомість стає герметичною, душа – бездонною криницею, безоднею самотності. Він знає, що цінності життя існують, але не спроможний їх сприймати, і тому заповнює свою свідомість мрією, грою уяви, в реальності ж перебуває під владою примітивних інстинктів. / ... / Практично вся проза Онетті відображає прагнення героїв до звільнення від умовностей, після такого звільнення, як вони гадають, і розпочнеться справжнє спілкування з людьми, вічна-віч з ними і з життям, його проблемами».

Літературний дебют Онетті відбувся у 1939 р., коли у

Монтевідео йому вдалося видати невеликим накладом свою першу повість «Безодня», у якій в дусі екзистенційної філософії змальовує процес відчуження від суспільства головного героя, дрібного чиновника Еладіо Лінасера. Йому сорок років, він живе в пансіоні, поряд з іншими людьми, які також щоденно йдуть на роботу, яка не приносить їм жодного задоволення. І тільки мрії, в які Лінасера поринає перед сном після роботи, рятують його від гнітючої, сірої буденності. У них від мандрує екзотичними країнами, згадує про книги, які читав у дитинстві, про зустріч з коханою дівчиною.

Уже в цьому творі окреслюються провідні ознаки художнього методу Онетті. У творах Онетті акцент, зазвичай, робиться не на сюжетній інтризі, загостреній подієвості, зовнішніх конфліктах, а на спробі заглибитися якомога далі у внутрішній світ людини, злитися з її думками, переживаннями, почуттями, спробувати досягнути внутрішні рушії та стимули її потаємних думок і бажань, саме тих, які визначають справжню сутність людського «я». З цих причин майже в усіх творах Онетті розповідь ведеться від першої особи у формі внутрішнього монологу й асоціативних, позбавлених чітких причинно-часових зв'язків спогадів. Від імені героя своєї першої повісті Онетті так сформулював головну тему своєї творчості: «Ось написати би не історію життя, не про те, що трапилося зі мною у житті. А написати б історію душі, написати би саме про душу, а не про ті події, до яких вона з власної волі чи мимовільно була приналежною. Або ж про сни і марення». Еладіо Лінасера не сприймає той світ, у якому змушений жити: «Якщо дійсність нестерпна, людина повинна відвернутися від неї і заглибитись у саму себе». Лінасера доходить висновку, що, окрім їжі і цигарок, йому буде достатньо в цьому світі лише того, що може примаритись, коли лежиш, «розплющивши очі посеред темряви». Цікавою є й творча історія книги. Ось як про неї згадував Онетті. «...У 1930 році мені виповнився двадцять один рік. Я займався всім, чим тільки міг. Працював в майстерні з ремонту автомобілів, потім – на підприємстві, яке проектувало зернохосовища для сільськогосподарських кооперативів. Саме тоді я і почав писати. Працював я в конторі, яка розміщувалася в підвальному приміщенні. Двічі на тиждень до нас приходив давати уроки англійської худорлявий,

маленького зросту, завжди втомлений дідок. Я дивився, як він піднімається і спускається сходинками, і мене охоплював жах від однієї думки про те, що колись я стану таким. Але насправді причиною всього був тютюн. Або, точніше, його відсутність. Справа в тому, що по суботам і неділям продаж цигарок в Буенос-Айресі був забороненим. Всі намагалися заpastися ними в п'ятницю, я, звичайно, теж. Але одного разу я зовсім забув про це. І тоді почуття відчаю від неможливості запалити вилилося в розповідь на тридцяти двох сторінках, яку я, засівши за друкарську машинку, написав того ж вечора – на одному, так би мовити, диханні. Це був своєрідний спосіб звільнення від нав'язливого бажання».

Впливом настанов екзистенційної філософії позначені й твори Онетті 40-50-х рр. У другій повісті «Нічийна земля» (1941) Онетті описує психологію відчуженості вже не як стан окремої людини, а як філософію цілого соціального прошарку «зайвих людей», мешканців «нічийної землі», котрі втратили зв'язок із соціальним життям, його політичними й етичними цінностями. Водночас екзистенціалізм Онетті дещо розходиться з європейським варіантом філософії відчуження, оскільки останнє для письменника постає як величина, похідна від тих самих соціально-політичних явищ, причиною яких є насамперед загальний політичний та економічний занепад, спричинений діяльністю нескінченних диктаторських режимів, що постійно дестабілізують розвиток країн сучасної Латинської Америки. Сам Онетті зауважував із цього приводу: «Я змальовую людей, котрі хоча й видаються екзотичними в Буенос-Айресі, але насправді вже сформували ціле покоління... Стару мораль вони заперечили, але не знайшли нічого, чим можна було б її замінити. Саме там, у найбільшій країні Півдня Америки, молоді Америки, зростає тип людини, морально байдужої, зневіреної, позбавленої інтересу до власного майбутнього...»

У дещо іншій тематичній площині ця сама тема – відчуження людини внаслідок несприятливих соціально-політичних умов – постає і в романі «На цю ніч» (1943), у якому відображені трагічні події, пов'язані з військовим заколотом в Буенос-Айресі, внаслідок якого до влади в країні прийшов диктатор, генерал Перон. У центрі твору – «лівий» інтелегент

Осоріо, котрий, намагаючись уникнути розправи, марно шукає в місті притулку «хоча б на цю ніч». Онетті розповідав, що задум роману народився у нього під впливом розповіді, почутої в кав'ярні, про двох анархістів, які після перемоги режиму Франко намагаються врятуватися з охопленої репресіями Іспанії. «Цікаво, що задумав я роман як твір фантастичний, що не передбачає ані певного початку, ні кінця. Але розмови з іспанськими емігрантами змусили мене абсолютно змінити мій першопочатковий намір. Я раптом ясно побачив події і реальні характери, уявив, як я ховаюся від обстрілу в якомусь містечку. Сюжет роману – втеча героя, який рятується від переслідування і, щоб відвернути увагу, везе з собою маленьку дівчинку, дав привід багатьом критикам звинувачувати мене в «лолітизмі», хоча «Лоліта» тоді ще не була написана. Й пізніше мені продовжували дорікати за схильність до еротики, вбачаючи її у кожному моєму творі».

У наступних книгах Онетті, за словами дослідника його творчості С. Мамонтова, – у повістях «Коротке життя» (1950), «Прощання» (1953), «Смерть і дівчинка» (1973), у збірках оповідань «Сон, що став реальністю» (1951), «Найстрашніше пекло» (1962), «Сумна, як вона» (1963) та ін. – автор продовжував розробляти раніше знайдену художню концепцію світу, в центрі якої – самотня «людина нізвідки», нігіліст-мрійник, котрий іде до фатального кінця.

Уже в першому творі Онетті проявилася одна із найяскравіших рис його творчості, пов'язана з прагненням створити індивідуальний, реально-уявний світ, яким і стало міфічне аргентинське місто Санта-Марія, де відбувається дія багатьох творів письменника. «Починаючи з «Короткого життя», – писав Онетті, – місце дії всіх моїх творів зосереджується в Санта-Марії. «Коротке життя» мене приваблює більше від інших моїх романів. Так склалося, що написав я це твір тому, що був нещасливий в тому місті, де тоді жив; таким чином, це стало чимось на зразок втечі, одним із способів втілення бажання перенестися в інший світ, непідвладний страху, в якому дихалося б вільно. Так виникло місто Санта-Марія, саме в цьому причина його появи. Я став деміургом, я створив місто, де події могли розвиватися так, як мені заманеться. І народилася сага про Санта-Марію. В ній

герої з'являються і зникають, помирають і воскресають знову. Думаю, що я ніколи не розлучуся з цим світом, тому що тут я щасливий, і все те, про що я зараз пишу, – це зустрічі зі старими друзями, з якими мені завжди добре».

Головний герой повісті «Коротке життя» Хуан Марія Браусен, як і герой повісті «Безодня» Еладіо Лінасера – людина, яка страждає від гнітючої реальності і намагається знайти вихід з неї. Для цього він вигадує для себе нове, уявне життя, нове ім'я – Арсе і створює кіносценарій – як спосіб втечі від реальності.

«Санта-марійський» цикл охоплює також повісті та романи «Для однієї безіменної могили» (1959), «Верф» (1961), «Хунта скелетів» (1965), збірки оповідань «Найстрашніше пекло», «Сумна, як вона» та ін. Із цим циклом пов'язаний і цілий ланцюжок наскрізних героїв Онетті, що переходять із твору у твір. Серед останніх особливу увагу привертають дві постаті, які, на думку Онетті, немовби узагальнюють екзистенційне кредо людини. Це зовні цинічний, але насправді вразливий і непрактичний підприємець Ларсен і наділений гострим розумом, але втомлений від життя доктор Діас Грей, котрий є alter ego самого Онетті. Обидва герої діють і у двох найвизначніших романах Онетті із названого циклу – «Верф» (1961) і «Хунта скелетів» (1965), які латиноамериканська критика схильна тлумачити як алегоричну картину соціально-економічного та морального занепаду Уругваю, що захлинається в лабетах корупції й ідеологічного диктату. Хронологічно події другого роману передують першому. В «Хунті скелетів» Ларсен, попри спротив мешканців Санта-Марії організовує і місті будинок розпусти, називаючи «скелетами» його працівниць. В романі «Верф», дія якого відбувається багато років по тому, зубожілий Ларсен стає керуючим старої суднобудівної верфі, а потім, переживаючи нещасливе кохання та кризу ідеалів, зводить рахунки з життям.

Санта-марійський цикл Онетті порівнюють із фолкнерівською Йокнапатофою. Близькою до фолкнерівської є й техніка прози Онетті (свого часу письменник був палким шанувальником і перекладачем творів В. Фолкнера).

Після еміграції в Іспанію Онетті написав роман «Дамо слово вітру» (1979), а також кілька збірок оповідань,

найкращою з-поміж яких вважають збірку «Скромні тексти» (1986). У 1980 р. услід за А. Карпентьєром та Х.Л. Борхесом Онетті був удостоєний премії М. де Сервантеса, що є найвищою відзнакою для іспаномовного письменника. Загалом Онетті створив понад двадцять збірок оповідань, повістей, романів, здобувши у критиків і читачів репутацію «літописця божевільного життя великого міста».

Запитання і завдання

Які ідейні погляди стали визначальними для світогляду Онетті?

Впливи якого філософського напрямку позначились на творчості письменника?

Яким є типовий персонаж прози Онетті?

Охарактеризуйте ідейний зміст повісті «Безодня».

Розкрийте тематику творів Онетті «Нічийна земля» та «На цю ніч».

Які твори входять до «санта-марійського» циклу Онетті? Що визначає проблематику циклу?

Література

Зверев А. «Писать – значит стать богом». *Иностранная литература*. 1984. № 12.

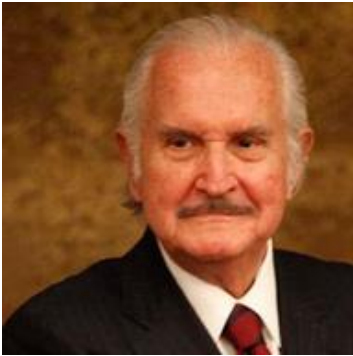
Писатели Латинской Америки о литературе. Москва: Радуга, 1982. 401 с.

Мамонтов С. Испаноязычная литература стран Латинской Америки XX века. Москва: Высшая школа, 1983. 328 с.

Назарець В. Онетті Хуан Карлос. *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник*. У 2-х т. Т.2. Тернопіль. Навчальна книга–Богдан, 2006. С. 296–298.

Тертерян И. Хуан Карлос Онетти: подлинные истории человеческих душ. *Онетти Х.К. Избранное*. Москва, 1983.

Карлос Фуентес
Назарець В.М. (Рівне)



Фуентес Карлос (1928 – 2012), мексиканський письменник, один із найвідоміших романістів та есеїстів іспаномовного світу.

Фуентес народився 11 листопада 1928 р. у м. Панама в сім'ї дипломата. Зростав у різних містах обох Америк (Кіто, Монтевідео, Ріо-де-Жанейро, Вашингтоні, Сантьяго та Буенос-Айресі). Початкову освіту Фуентес отримав у Вашингтоні. Упродовж 1944–1950 рр. вчився спочатку на правничому факультеті в Національному університеті Мехіко, де отримав ступінь бакалавра, а потім в Женевському інституті міжнародних відносин, в Швейцарії.

Після отримання вищої освіти працював у мексиканському столичному університеті, міністерстві іноземних справ, ООН, в 1975–1977 рр. був послом Мексики в Парижі, займався журналістикою, багато подорожував різними країнами світу. Зрештою, виступивши проти призначення послом у Іспанію колишнього президента Мексики, Фуентес залишив дипломатичну службу і цілком зайнявся літературною творчістю. Паралельно виступав як літературний критик та викладач кількох університетів Англії та США.

Помер письменник від крововиливу в мозок 15 травня 2012 р. в Мехіко у віці 83 років.

З літературними творами почав виступати з середини 50-х рр. У 1954 р. була видана перша збірка оповідань Фуентеса «Замасковані дні». У давньо-ацтекському календарі так називалися п'ять останніх днів року, короткий період непевності і бездіяльності, який пов'язував рік, що минав, із наступним. Перетин часу, момент рівноваги між минулим, яке вже втратило свій вплив, і майбутнім, яке ще не почалося, це, за Фуентесом, виразний символ мексиканської соціально-політичної дійсності. Задум твору полягав у тому, щоб віднайти зв'язок між минулим і сучасністю, збагнути, яку реальність приховують «замасковані дні».

У новелах збірки письменник звертається до

мексиканського фольклору, хоча провідною лінією його творчості він не стане. Сам Фуентес так сформулював дві основні теми, які стали магістральними у його подальших творчих пошуках: «Тема міста Мехіко – такого таємничого й у певному сенсі огидного, і тема соціальної дійсності країни... обидві теми подані у їхньому стосунку до реліктів давньої Мексики. Тут вже зустрічається те, що стало для мене головним напрямом в літературі – символічний реалізм».

На противагу видатній плеяді латиноамериканських романістів, котрі розробляли у своїй творчості принципи «магічного реалізму» і з котрими пов'язувалося майбутнє латиноамериканського роману, Фуентес, навпаки, заперечував позитивний вплив на сучасну культуру міфологічного елемента, який вважав «реліктом минулого» й активно експериментував із романним жанром у дусі поставангардистської поетики. Творчість Фуентеса пронизує ідея синтезу – гармонійного поєднання різних історичних епох, культур та національних традицій. У своїй творчості Фуентес поєднує різноманітні художні стилі та розповідні техніки, активно використовує художні новації світової літератури другої половини XX ст. Власні літературні погляди письменник коментував так: «Я завжди прагнув, – скаже він через багато років, – відчувати за оманливою оболонкою дійсність більш життєву і гнучку, аніж та, що виглядає, як очевидна повсякденна реальність»; «Я вірю в мистецтво і літературу, які протистоять реальності, критично ставляться до неї, трансформують і стверджують її».

Уже перший роман Фуентеса «Край найпрозорішого повітря» (1958), у якому письменник сміливо експериментує з технікою оповіді, здобув йому літературне ім'я та міжнародну славу. Край найпрозорішого повітря – це вислів іспанських конкістадорів, який став фразеологічним зворотом. Так вони називали надгір'я Анауак, на якому розташоване місто Мехіко. В назві роману Фуентеса міститься натяк на величне ацтекське минуле мексиканської столиці й водночас гіркий сарказм з приводу теперішнього її «ненайпрозорішого» стану.

У романі відтворена широка панорама життя пореволюційної Мексики, змальовані найрізноманітніші суспільні прошарки – від найбідніших до найбагатших:

шофери, робітники, повії, банкіри, збіднілі аристократи, буржуа та великосвітські пані. Докладніше змальований сучасний мексиканський інтелігент Родріго Пола. Це людина, котра тривалий час сумнівається у правильності своїх рішень і вчинків і, зрештою, робить вибір на користь конформізму. Пола стає модним сценаристом, але, як і багато його сучасників, зраджує ідеали юності, ідеали мексиканської революції, героєм якої, як він гадає, був його батько, що, втім, також спростовується автором. Письменник підводить свого читача до думки, що мексиканська революція робилася руками не тих, хто прийшов до влади пізніше; героїзм мексиканських революціонерів – давно перекручене і перепродане поняття, яке з часом ще більше стає предметом фальшування та демагогії. Художню специфіку свого роману Фуентес прокоментував так: «Критики зауважують, що мій роман позбавлений структури. Я з цим не погоджуюсь. У нього є структура, і вона схожа на суспільство, яке я змальовую: деформоване, нервове й незріле. Структура роману хаотична, але лише до тієї міри, до якої хаотичним є саме місто Мехіко».

Два наступні романи Фуентеса поглиблюють соціально-критичну спрямованість його творчості і водночас ознаменовані деяким послабленням уваги до проблем художньої форми. У романі «Чисте сумління» (1959) письменник зобразив духовну еволюцію провінціала Хайме Себальоса: початкове виховання, релігійна криза, відмова від ілюзій юності. Після певних сумнівів – жити «по совісті» чи з «чистою, тобто приглушеною, совістю» – він обирає останній варіант.

У центрі роману «Смерть Артеміо Круса» (1962) – історія мексиканського фінансового магната Артеміо Круса, котрий казково розбагатів після революції. На схилі літ, смертельно хворого, його мучать докори сумління, у пам'яті зринають численні зради, підлість, пристосовництво, цинічність, безпринципність, що прокладали йому шлях до багатства. Незвичайною є нарративна техніка роману, яка поєднує три розповідні форми. Розповідь від «я» – це драматична рефлексія Артеміо Круса, яка охоплює останні його дванадцять годин життя. Розповідь від «ти» – у формі майбутнього часу – це своєрідна пересторога іронічного і принципового сумління

персонажа. Розповідь у формі «він» – це погляд на життя героя відстороненої від нього особи, яка намагається надати об'єктивну оцінку його життя. Ідейний зміст роману – це проблема морального вибору людини, яка завжди залишається відповідальною за вчинки, що визначають ціннісний сенс її життя. Повернення в минуле в творчості Фуентеса стає символічним засобом пошуку коріння та витоків, важливих як для окремої людини, так і суспільства загалом. Згадуючи разом з героєм його життя (фоном якого є історія Мексики), письменник стверджує найважливіші теми усієї латиноамериканської літератури – пошук національної самобутності та прагнення до культурної самоідентифікації.

Ряд наступних визначних романів 60–70-х рр. були створені під гаслом «цілковитої автономії уяви», яке письменник обґрунтував у теоретичній праці «Новий іспано-американський роман» (1969): ускладненість оповідної та композиційної структур, «мовна революція», жанрове новаторство тощо. У центрі першого із цього ряду романів «Зміна шкіри» (1967) образ Мексики, країни, де шлях конкістадорів проклав напрям духовним пошукам сучасників Фуентеса. Вже заголовок роману є символічною вказівкою на необхідність «зміни шкіри», тобто радикальної трансформації традиційної розповідної техніки. Композиція роману позбавлена узвичаєної співрозмірності та причинно-наслідкової послідовності розвитку подій. Сюжетні лінії змішуються у часі та просторі і майже позбавлені фабульної фактологічності. Події роману відбуваються в двох історичних часових площинах – в минулому, коли до невеличкого мексиканського містечка Чолула на чолі загону конкістадорів приходить Кортес, і в сучасності – коли до містечка прибувають подружні пари Франц – Ізабель та Хав'єр – Елізабет. Німець Франц під час Другої світової війни проектував фашистські концтабори, в Мексиці зайнявся продажем автомобілей. Хав'єр – письменник-невдаха. Образи обох жінок, за авторським задумом, є примарними, такими, що можуть бути інтерпретовані як результат уяви їхніх чоловіків або ж головного героя твору – Оповідача, який також постає в романі в різноманітних розповідних амплуа – як автор, як персонаж, який вступає в прямий контакт із своїми героями і, зрештою, як

чітко неідентифікована сюжетна маска, що може бути ототожнена з будь-ким з інших персонажів роману. Розв'язка сюжету також непевна і немовби пропонує читачу кілька альтернативних варіантів, які В. Земсков та О. Кофман коментують так: «У третій частині роману відразу одна за одною немовби на вибір читача постає кілька варіантів розв'язки неіснуючого конфлікту. Вночі подружні пари в супроводі Оповідача пробираються всередину знаменитої піраміди в Чолулі. Прозора символіка цього логічно необґрунтованого вчинку розшифрована автором в міфологічних термінах: піраміда – «центр світобудови», «потаємний стрижень першотворіння», «місце поєднання лабіринтів», а також символ мексиканської культурної ідентичності і т.п. , і тому саме тут, в сакральному підземному просторі, повинен наступити «момент істини». З усіх ймовірних варіантів подальшого розвитку подій, один залишається незмінним – Франц повинен загинути. Він буде похований живцем у піраміді внаслідок землетрусу, або ж загине від рук колишнього в'язня концтабору, як варіант, його позбавить життя Хав'єр. Подібна сюжетна символіка наголошує проблематику роману, основою якої є протиставлення західноєвропейської і мексиканської культур. Фуентес розкриває подвійну сутність західноєвропейської культури: з одного боку, її високу духовність, з іншого, – її тяжіння до впорядкованості, раціональності, регламенту, що, зрештою, загрожують тоталітаризмом. Франц немовби втілює цей шлях розвитку, і не випадково йому, архітектору-раціоналісту, приготована загибель саме в індіанській архітектурній споруді. Цим автор виголошує вирок європейському раціоналізму, протиставляючи йому інший тип духовності, заснований на містичному проникненні в невпорядкований плин буття. Втілення цього типу духовності демонструє роман Фуентеса – підкреслено хаотичний, алогічний, багат шаровий, варіативний, такий, що спростовує саму ідею канону».

У романі «Священна зона» (1968) інтерпретується класичний міф про Едіпа. Юнак Гільєрмо змалку закоханий у свою матір Клавдію, видатну кіноакторку, і поступово цей комплекс стає основою його психічного розладу. Водночас, письменник доволі своєрідно інтерпретує класичний міф, який

у романі має форму лише своєрідного фабульного натяку, на тлі якого реалізуються численні художні ремінісценції із спробами його літературної інтерпретації у творчості попередників Фуентеса, насамперед, у Джойса з його відомим міфом про Улісса. Навіть саме ім'я Гільєрмо (в скороченому варіанті Міто – міф) налаштовує читача на відповідні алузії. Клавдія – приваблива й вольова жінка, яка втілює утаємничену й символічну жіночу пристрасть, в романі постає не лише відображенням античної міфології, але й своєрідним символом Мексики, її національної й владної сутності.

У романі «Терра Ностра» (лат. «нова земля»; 1975) письменник переписує історичні події, змішує часові плани, розгортає ланцюг дивовижних метаморфоз, приводить своїх героїв від Іспанії часів Філіппа II до імперії ацтеків. Події роману розгортаються в двох сюжетних площинах: майбутнього Франції – 1999 р. й іспанського королівського двору XV ст. Герої роману мандрують у просторі й часі, фантазмагорично й гротескно інтерпретують офіційну історію та хронологію подій, трансформують та дивовижно коментують їхній звичний для читача перебіг. Роман Фуентеса – це складна і глибока спроба втілити весь мексиканський міф в одній книзі. Вся Латинська Америка (і навіть Земля в цілому), «вміщена» в Париж якоїсь альтернативної історії, що стикається з тубільними богами землі.

Повість «Зараз і сьогодні» (1975) присвячена темі молодіжних бунтів, які у 60–70-х рр. широкою хвилею прокотилися у країнах Заходу і, частково, Латинської Америки. В інтерпретованій у міфологічному дусі історії з'являються «бунтівні» персонажі, які втілюють найрізноманітніші сфери суспільного життя: селянин, чернець, студент, син багатія, дівчина. Зібравшись разом, вони майструють щось на кшталт ковчега (біблійний міф) і пливуть кудись в обітовану землю. Кожен із них викладає власну модель гаданого щасливого світу, який вони уявляють у найширших координатах – від ідеалів мексиканської революції до світу вільного сексу (без огляду на мораль і стать). Ілюзія загального єднання руйнується після того, як сина багатія знаходить і забирає батько, а всі інші герої повертаються до своїх буденних справ. У подальші роки Фуентес написав такі романи, як «Голова гідри» (1978)

політичний детектив, написаний у формі постмодерністського твору, в якому головного героя – дрібного чиновника, супроти його волі втягнуто в політичну інтригу із замахом на життя президента, «Далека родина» (1980) – постмодерністський роман, в якому інтертекстуальними сюжетними лініями розповідь автора переплітається з сюжетними аналогіями з романів Дюма, Бальзака, Латреамона, Лафорга, «Старий грінго» (1984) – про зниклого під час мексиканської революції американця Аброса Грінго, який перетворюється на надприродну істоту (твір став справжнім бестселлером в США, що в історії мексиканської літератури сталося вперше), «Христофор Ненароджений» (1988) – філософське фентезі, головний герой якого – ненароджена дитина, що з'явиться на світ на 500-ту річницю відкриття Америки і ще в утробі матері пророкуватиме загибель Мексики внаслідок низки природних катаклізмів та культурного занепаду. Віддаленою в історичному часі причиною останнього, на думку письменника, є колишнє відкриття Америки Христофором Колумбом, а загибель Мексики символізуватиме її «закриття». Події роману розгортаються навколо національного конкурсу, проголошеного в Мексиці в 1991 р. За його умовами, хлопчик, народжений рівно опівночі 12 жовтня 1992 р. з прізвищем, яке найбільше нагадуватиме прізвище видатного мореплавця, отримає величезну кількість пільг, безкоштовну освіту і, коли йому виповниться двадцять один рік, стане Регентом республіки. Подружня пара Анхеля і Анхелес Паломар беруть участь у цьому конкурсі, і саме від особи їхньої ненародженої дитини упродовж її дев'ятимісячного ембріонального розвитку організована розповідь у романі. Оповідач-ембріон – дивовижна інтелектуальна сутність, яка має знання про усе, що було, є і відбуватиметься в історії, виступає одночасно й символом часу, й символом першооснов людської культури.

Останній роман Фуентеса «Адам в Едемі» (2009) присвячений проблемі наркоторгівлі у Мексиці. Його перу належать також збірки оповідань, п'єси, есе.

Літературна творчість Фуентеса була удостоєна багатьох почесних нагород та літературних премій. Фуентес був почесним доктором університетів Латинської Америки, Європи та США, членом Мексиканської академії мови.

Запитання і завдання

Проаналізуйте проблематику та ідейну спрямованість творів Фуентеса 50-х років. В чому полягає їхня художня символіка?

Як гасла цілковитої «автономії уяви», проголошені Фуентесом в теоретичній праці «Новий іспано-американський роман» знайшли відображення на сторінках його романів?

Прокоментуйте новаторську сутність розповідної техніки, засвідченої у романі Фуентеса «Зміна шкіри».

Простежте головні мотиви романів Фуентеса 60–80-х років.

Охарактеризуйте художню своєрідність роману Фуентеса «Христофор Ненароджений».

Література

Буценко О. Зворотний зв'язок. *Всесвіт*. 1987. № 8.

Дашкевич Ю. Карлос Фуэнтес. *Иностранная литература*. 1963. № 12.

Зверев О. Мозаїка Карлоса Фуентеса. *Всесвіт*. 1982. № 10.

Кутейщикова В. Мексиканский роман. Москва: Наука. 332 с.

Кутейщикова В., Осповат Л. Новый латиноамериканский роман. 50–70-е годы. Москва: Советский писатель, 1983. 424 с.

Мамонтов С. Испаноязычная литература стран Латинской Америки XX века. Москва: Высшая школа, 1983. 328 с.

Назарець В. Фуентес Карлос. *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник*. У 2-х т. Т.2. Тернопіль. Навчальна книга–Богдан, 2006. С. 703–706.

Аугусто Роа Бастос

Назарець В.М. (Рівне)



Роа Бастос Аугусто (1917 – 2005), парагвайський поет і прозаїк, всесвітньо відомий письменник, один з творців «нового» латиноамериканського роману, лауреат найпрестижнішої в іспаномовному світі літературної премії імені Сервантеса 1998 р., за словами М. Балашова, Роа Бастос «зміг надати своїм романам універсального

масштабу, що забезпечило вихід парагвайської прози за національні межі, зробивши її фактом світової літератури».

Народився Роа Бастос 13 червня 1917 р. у бідняцькій родині у столиці Парагваю – Асунсьйоні, дитинство провів у селі Ітурбе, де його батько наймитував у латифундиста, працюючи на цукровій плантації. Після закінчення сільської школи Роа Бастос з великими труднощами зміг влаштуватися у коледж «Сан-Хосе», але навчання довелося перервати. У 17 років Роа Бастос взяв участь у війні з Болівією (1932–1935), яка прагнула захопити нафтоносну парагвайську рівнину Чако.

Після демобілізації Роа Бастос звернувся до літературної діяльності. Спочатку працював репортером у щоденній газеті «Ель Паїс», потім читав на радіо лекції про англійську літературу. Лекції стали популярними, і Роа Бастос був запрошений у Європу, звідки регулярно передавав для «Ель Паїс» репортажі про здобутки європейської цивілізації – Англії, Франції, Німеччини, Швеції.

У 1947 р. письменник повернувся у Парагвай, де взяв участь у народному русі проти диктатури тодішнього президента Моріньйо. Після поразки опозиції, спротив якої переріс у громадянську війну, Роа Бастос змушений був емігрувати в Аргентину, де продовжив кар'єру професійного письменника і паралельно займався викладацькою роботою.

З 1976 до 1989 р. Роа Бастос жив у Франції, де одружився з викладачкою стародавніх мов та культури Мексики Ірісою Хіменес. З початку 70-х років письменнику дозволили приїжджати до Парагваю, де він співпрацював із письменниками-початківцями. Проте невдовзі Роа Бастоса знову оголосили небажаною в країні персоною. В 1982 р. його було позбавлено парагвайського громадянства, натомість, з 1982 р. він став громадянином Іспанії. В 1985 р. Роа Бастос звільнився з посади професора в університеті Тулузи, а в лютому 1989 р., після падіння диктатури генерала Альфредо Стресснера, новий лідер нації Андреас Родригес запросив письменника повернутися на батьківщину. Йому знову було повернуто парагвайське громадянство. Втім, письменник продовжував жити у Франції, періодично відвідуючи Парагвай, де викладав молодим письменникам техніку літературної творчості.

В 2003 р. під час лікування на Кубі Роа Бастос був нагороджений орденом Хосе Марті.

Помер письменник 26 квітня 2005 р. в Асунсьйоні у віці 87 років.

Літературний дебют Роа Бастоса пов'язаний з поезією. В 1940 р. була надрукована його поетична збірка «Соловей на світанку», в якій письменник продовжив традиції класичної іспанської поезії Золотого Віку. Пізніше Роа Бастос звернувся до верлібру та експериментальної, метафорично насиченої поезії, яка згодом побачила світ у збірці «Пекучий апельсиновий сад»(1960).

В 40-ві роки Роа Бастос звернувся до прози (романи «Фульхенсіо Міранда», 1942; «Побиття немовлят», 1946) і драматургії («Поки не настав день», 1946).

Справжню літературну популярність письменнику принесла збірка оповідань «Грім у листі»(1953), у якій він широко використав метод магічного реалізму, звернувся до міфологічного мислення, у якому шукає ключ до художнього пізнання дійсності. Сімнадцять оповідань збірки, дія яких відбувається в Парагваї, просякнуті духом протесту проти політичної диктатури, царства зла і несправедливості. Вир насильства та жорстокості у природі та суспільстві він розкриває за допомогою міфологічної метафори: «Грім падає і залишається в листі; звірі поїдають листя і робляться жорстокими; люди поїдають звірів і також стають жорстокими; земля поїдає людей і починає ревіти, наче грім».

Ще більший успіх випав на долю наступного роману письменника «Син людський» (1959). У цьому соціально-викривальному творі, використовуючи елементи народної міфології і символіки, Роа Бастос відтворює трагічні картини життя парагвайського народу. Події роману, що охоплюють 1905–1936 рр. з їхньою кульмінацією – болівійсько–парагвайською війною за Чако, концентруються навколо подій життя мешканців провінційного містечка Ітапе, зовні не пов'язаних наскрізною сюжетною лінією. У центрі зображення – постаті кількох «синів людських», образи яких міфологізуються у народній свідомості й одночасно співвідносяться з християнською символікою: історія життя і смерті ураженого проказою гітариста Гас пара Мора, котрий

усамітнився у селві і зробив з дерева скульптуру Христа, якій після смерті Мора поклонятимуться мешканці селища, вбачаючи у ній ознаки присутності справжнього Бога; це історія Касіано Хара та його дружини Натівідад, котрі мешкають у фантастичному вагоні, який сам по собі, без паровоза і шпал, рухається у напрямку лісу, де зникає назавжди; історія їхнього сина Крістабаля, котрого прозвали Кіріто (Христос), народного ватажка, котрий героїчно загинув під час війни за Чако, тощо. Роман має незвичайну жанрову форму, побудовану на перетині таких різних розповідних моделей, як легенда, переказ, міф, новелла, притча, мемуари, хроніки, листи та ін.

Роман був пошанований кількома літературними преміями в Аргентині, США й Італії як один із найкращих іспано-американських творів останніх років.

Філософським роздумам про трагічну долю парагвайського народу присвячений і цілий ряд подальших творів Роа Бастоса: прозові збірки «Пішки по воді» (1966), «Спалені дерева» (1969), «Морієнсія» (1969), «Мертвий» (1972) й ін.

У 1974 р. з'явився новий роман письменника «Я, Верховний», що став вершиною творчості Роа Бастоса і спричинив широкий суспільний резонанс. На думку багатьох критиків, цей твір став одним з найбільш видатних романів Латинської Америки. Використовуючи історичні документи, письменник створив в цьому романі образ засновника Парагваю, диктатора Хосе Гаспара Родрігеса Франсія, котрий правив країною з 1814 по 1840 р., викрив історичні корені деспотичної влади. Критика, до якої вдається письменник в романі, далека від одномірності, оскільки й постать самого диктатора не цілком уписується у стереотипи звичайної уяви. Франсіс, котрий був прихильником ідей європейських просвітників і намагався втілити їх на практиці, викував парагвайську націю, відстояв її незалежність, провів ряд прогресивних реформ в економіці та політиці, що значно лібералізували та демократизували суспільне життя країни. Водночас він ізолював країну від зовнішніх контактів, встановив тотальний контроль над громадянами, створив потужний поліцейсько-репресивний апарат, що, зрештою,

перетворив усі його демократичні починання у банальну диктатуру. Автор показує, як міфологізується образ диктатора у народній свідомості. Учні, котрі пишуть шкільний твір, уявляють його як цілком фантасмагоричну постать: «Верховний – це Господар Страху. Тато каже, що це Людина, котра ніколи не спить. Вона вдень і вночі пише і хоче, аби ми усі були не такими, як є, а іншими. А ще він каже, що Верховний – Велика Стіна навколо світу, яку ніхто не здолає. Мама каже, що він волохатий павук, який увесь час плете свою павутину у Домі Уряду. Кажуть, що з неї нікому не вирватись». Подібної думки про себе й сам Верховний: «Я міг народитися й без жінки, однією силою власної думки»; «Я народився сам від себе, і я сам причина власної неповторності». Можливість поєднання в неординарній особистості антагоністичних первнів: демократизму та тоталітаризму, причини та закономірності, які обумовлюють їхній взаємозв'язок та взаємоперебіг, – становить головний об'єкт роздумів Роа Бастоса у його романі. «Я, Верховний»... Що це? Біографія? Роман-біографія? Історичний роман? Історія в літературному викладі? Насичена, складна, багатопланова, наповнена багатьма взаємопереплеченими подіями, ця книга ставить багато запитань і змушує замислитись. Це справжня загадка для тих, хто звик до порожньої риторики та розкладання усього на звичні полички», – так написав про роман Роа Бастоса парагвайський письменник Р.Б. Сагієр.

Антидиктаторську тематичну лінію Роа Бастос продовжив романом «Сновида» (1984), присвяченим парагвайському диктатору Ф.С. Лопесу.

Останні романи псьменника – «Пересторога Адмірала» (1992), «Суддя» (1993), «Протистояння» (1994), «Мадам Суй» (1996).

Запитання і завдання

Простежте життєвий і творчий шлях Роа Бастоса.

В чому полягає значення творчості Роа Бастоса для розвитку латиноамериканського роману?

Охарактеризуйте проблематику творчості Роа Бастоса 50-х років.

Розкрийте ідейний зміст роману Роа Бастоса «Я, Верховний». В чому, на вашу думку, полягає художня

своєрідність роману, яка відрізняє його від інших латиноамериканських «антидиктаторських романів»?

Література

Кутейшикова В., Осповат Л. Новый латиноамериканский роман. 50–70-е годы. Москва: Советский писатель, 1983. 424 с.

Майдаченко П. «Острів, оточений землею». *Всесвіт*. 1985. №11.

Мамонтов С. Испаноязычная л.итература стран Латинской Америки XX века. Москва: Высшая школа, 1983. 328 с.

Назарець В. Роа Бастос Аугусто. *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник*. У 2-х т. Т.2. Тернопіль. Навчальна книга–Богдан, 2006. С. 429–430.

Торрес-Риосеко А. Большая латино-американская литература. Москва: Вагриус, 1972. 555 с.

Хуан Рульфо

Назарець В.М. (Рівне)



Рульфо Хуан (1917–1986), визначний мексиканський письменник XX ст. За словами визначного перуанського прозаїка Л.М. Варгаса, «лише двома своїми бездоганними книгами... Рульфо покінчив з поверхневим та багатослівним індіхенізмом. Його концентрована проза, яка не повторює, а тонко відтворює народну мову штату Халіско (що подарував йому також дитячі спогади, імена і символи, які живлять його творчість), допомагає письменникові розбудувати невеличкий позачасовий всесвіт, сповнений насильства і поезії, пригод і трагедій, забобонів і привидів, і всесвіт цей – не лише літературний міф, але й рентгенівський знімок мексиканської душі».

Народився Рульфо 16 травня у 1917 р. у селищі Сан-Габріель (штат Халіско) в родині спадкових землевласників. Його повне ім'я – Хуан Непомусено Карлос Перес Рульфо Віскаїно.

Уже в ранньому дитинстві Рульфо осиротів. В 1923 р. його батько трагічно загинув під час сварки з сусідами. Мотив смерті через дріб'язкову сварку пізніше стане наскрізним для

творчості письменника. Насильницькою смертю невдовзі загинули й троє дядьків Рульфо, а в 1927 р. померла мати. Всі ці події важким тягарем лягли на свідомість підлітка і значною мірою вплинули на характер та пафос його пізнішої літературної творчості. Трагічними були й враження від революційних потрясінь, що прокотилися Мексикою, свідком яких став підліток. «Я сидів замкнений у будинку, тому що звідусіль було чути постріли, – згадував Рульфо. – А після кожного бойового зіткнення на всіх стовпах розгойдувались тіла повішених. Жорстокими були усі – й крістерос, й федерали». Під час цієї війни Рульфо втратив діда і двох близьких родичів. Разом зі старшим братом Рульфо виховувався в сирітському притулку, де панував напівтюремний режим. В 1932 р. Рульфо поступив до семінарії в Гвадалахарі й ще через три роки, після її закінчення, перебрався у Мехіко, де жив його дядько-адвокат, і де два роки перебивався випадковими заробітками й водночас відвідував лекції на філологічному факультеті університету. Але довчитися в університеті Рульфо так і не зміг.

У 1935 р. Рульфо отримав канцелярську посаду у відділенні департаменту зі справ іміграції, на якій працював наступних 10 років. В 1945 р., звільнившись з посади, Рульфо який час перебивався випадковими заробітками, а потім влаштувався на іноземну фабрику, де до 1954 р. займав одну з керівних посад. З 1963 р. і до кінця життя письменник працював науковим співробітником в Інституті Індієністики.

Починаючи з дитячих та юнацьких років увесь свій вільний час Рульфо віддавав самоосвіті, багато читав, а згодом спробував писати й сам. Першою – невдалою пробою пера письменника став сентиментальний роман «Син відчаю» – про самотність провінційного юнака, що потрапив до Мехіко. Міська тематика не зацікавила письменника. Пізніше він говорив: «Проблеми мексиканського села – це проблеми усієї країни. На них в кінцевому рахунку зав'язані й проблеми мексиканського міста. Навіть коли людина переїжджає з сільської місцевості до міста і в ньому змінюється, в глибині душі вона залишається сама собою і бачить перед собою ті ж самі проблеми». Незадоволений написаним сам Рульфо знищив рукопис свого «урбаністичного» твору й надалі

звертався у своїй творчості виключно до теми села

Особливості власного літературного методу Рульфо пояснював у статті «Виклик творчості»: «Існують три способи відображення: перший – зображення героя, другий – відтворення середовища, в якому герой буде діяти, третій – показ самої дії, самовираження героя. Ось з цих трьох компонентів і складається літературний твір. Кілька слів хочу сказати про особливості мого власного творчого процесу. Я відчуваю страх перед чистим аркушем паперу і олівцем, а пишу я тільки від руки. Я не чекаю натхнення, приступаючи до роботи, ніколи я не вірив в нього і завжди вважав літературну творчість в першу чергу працею. Спочатку не знаєш, що вийде: пишеш безліч сторінок, перш ніж несподівано не з'являється одне-єдине слово, яке й дає ключ до розуміння того, що треба створити і що з цього може вийти. Іноді виходить, що я пишу п'ять, шість, десять сторінок, а герой, яким я хотів би його бачити – достовірним, таким, що влаштовує власне життя, – все не з'являється. І раптом він народжується, і сам веде мене за собою. По мірі того, як герой знаходить життя, більш зрозумілою стає його подальша доля; крокуючи за ним невідомими шляхами, я, проте, підвожу його до реальності або, якщо завгодно, до нереальності. Так вдається сказати найважливіше, вдається відтворити те, що відбулося або могло би трапитись, могло, хоча й не сталося. Мені здається, що найголовніше в творчості – осягнути власний досвід і збагнути, що саме ти маєш розповісти: чи буде цей вимисел схожим на правду, чи відповідатиме він звичній нам реальності, чи стане частиною пережитого, тобто нагадуватиме хроніку або репортаж».

У 1953 р. вийшла друком збірка оповідань Рульфо «Рівнина у вогні». Події, описані у збірці, охоплюють часовий проміжок від революції 1910 р. до початку 50-х рр. і відбуваються на землях Халіско – штату, у якому народився письменник. Усі творчі потенції автора спрямовані на те, щоби розкрити у всій повноті специфічні особливості життя сільської Мексики, злиденне і знедолене існування її жителів, побут, звичаї, особливості їхнього мислення та коло повсякденних проблем. І хоча Рульфо не був першим з-поміж мексиканських письменників, котрі звернулися до цієї теми, проте саме він

найточніше та найдостовірніше описав характерні особливості життя мексиканського села і глибоко розкрив психологію його мешканців. Центральним в оповіданнях збірки є міфообраз землі, під впливом якого формується особливий, підпорядкований стихійному природному життю архетип мексиканського селянина. Час навколо нього немовби зупинився, а сам він, позбавлений свободи вибору, перебуває під цілковитою владою неосяжних законів природного буття.

У 1955 р. вийшов друком роман Рульфо «Педро Парамо», який і по сьогодні зберігає репутацію одного із найдовершеніших творів мексиканської прози. Творчий задум роману сам Рульфо пояснював так: «Я ніяк не міг знайти у своїй бібліотеці книгу, яку вже давно шукав і хотів прочитати. Я нечітко уявляв, що це за книга і, як не шукав, не міг її знайти. Тоді я вирішив її написати».

У романі йдеться про те, як якийсь Хуан Пресіадо, виконуючи передсмертну волю матері, вирушив на її батьківщину, у село Комала, аби відшукати батька, про якого знав лише, що його звали Педро Парамо. Знайшовши це село, герой зустрічається з різноманітними його мешканцями, котрі розповідають йому свої історії, які поступово зводяться в історію села. Але, як далі з'ясовується, всі жителі села давно померли, а Хуан Пресіадо спілкується з тінями померлих людей, які колись тут жили. З їхніх розповідей постає й історія Педро Парамо – жорстокого тирана, котрий тривалий час висмоктував із села усі сили, але коли він помер, то село без нього не змогло відродитися і вимерло. Історія села набуває значення соціального символу, співвіднесеного з життям Мексики загалом, а в ще ширшому, притчевому, сенсі – стає своєрідною мікромоделлю існування усього людства.

Високо оцінив роман «Педро Парамо» Г. Маркес: «Це найбільш прекрасний з усіх романів, які були коли-небудь написані іспанською мовою». За словами Х.Л. Борхеса: «Педро Парамо» – фантастична книга, яка наділена властивостями надзвичайного впливу на читача. Це один з кращих романів не тільки в іспаномовних, але й в літературі у цілому». Американська письменниця С. Зонтаг вважала роман Рульфо книгою, яка мала найбільш значний вплив на світову літературу XX ст.

Після появи свого знаменитого роману Рульфо більше нічого не написав, віддавшись викладацькій роботі в університеті. Творчість Рульфо була відзначена престижними літературними преміями Хав'єра Вільяурруті (1955) та принця Астурійського (1983). В 1978 р. Рульфо став членом Мексиканської Академії Мови. Роман «Педро Парамо» високо цінував і включив до своєї серії «Особиста бібліотека» Х.Л. Борхес.

Помер письменник 7 січня 1986 р. в Мехіко від раку легень у віці 68-ми років. «Творчість Рульфо, випереджаючи свій час, мала величезний вплив на подальший розвиток мексиканської літератури, особливо прози 70-х рр. Критики цього періоду констатували, що жоден сучасний національний письменник не може повною мірою уникнути впливу Рульфо. Навряд чи цю думку можна віднести до найбільших представників «нового» латиноамериканського роману: в цій плеяді Рульфо займає своє, особливе місце. Разом з тим його вплив на поетику «нового» латиноамериканського роману не підлягає сумніву. Він запропонував таку модель взаємодії локального, національного й універсального, яка стала одним з головних творчих принципів провідних письменників континенту; його звернення до символу, телуричного образу, міфу, архетипу, стверджувало міфологічну тенденцію латиноамериканської прози 60–80-х рр.; нарешті, його крихітна Комала, яка є цілісною моделлю світу, стала прообразом численних подібних топосів латиноамериканської літератури» (О. Кофман).

Запитання і завдання

Простежте життєвий шлях Рульфо. Як біографічні обставини життя письменника вплинули на характер його творчості?

Чому творчість Рульфо називають «рентгенівським знімком мексиканської душі»?

Проаналізуйте тематику збірки оповідань Рульфо «Рівнина у вогні».

Охарактеризуйте ідейний зміст та символіку роману Рульфо «Педро Парамо».

Література

Кофман А. Хуан Рульфо. *История литератур Латинской Америки. Кн. 5. Очерки творчества писателей XX века*. Москва: ИМЛИ РАН, 2005.

Кутейщикова В., Осповат Л. Новый латиноамериканский роман. 50–70-е годы. Москва: Советский писатель, 1983. 424 с.

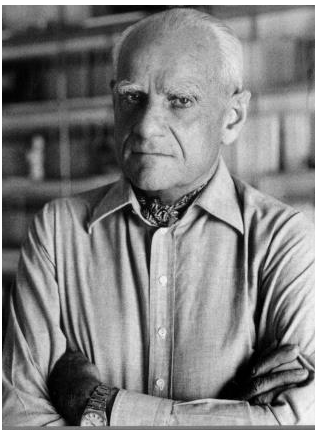
Мамонтов С. Испаноязычная литература стран Латинской Америки XX века. Москва: Высшая школа, 1983. 328 с.

Назарець В. Рульфо Хуан. *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. У 2-х т. Т.2*. Тернопіль. Навчальна книга–Богдан, 2006. С. 450.

Література Італії

Альберто Моравія

Криворучко С. К. (Харків)



Моравія Альберто (1907-1990) – італійський письменник, нонконформіст, твори якого було включено Ватиканом у «Індекс заборонених книг». А. Моравія народився у Венеції в родині єврейського художника та архітектора Карло Пінкерле. Мати письменника Тереза Іджинія де Марсанич походила із міста Анкона. Псевдонімом Моравія стало прізвище бабці письменника по батькові. А. Моравія мав молодшого брата та старшу і молодшу сестру, однак, незважаючи на це, відчував себе самотнім у дитинстві. У віці 9 років А. Моравія хворіє туберкульозом кісток, від якого лікувався до 17 років. Хвороба вплинула на стиль життя письменника: п'ять років він провів у ліжку в санаторіях Австрії, Німеччини, Італії. Сам письменник сприймав свою хворобу як дуже важливу подію в його житті. Під час лікування хвороби А. Моравія долучився до літератури: дуже багато читав, окрім цього вивчав французьку і німецьку мови. Саме тоді, «в ліжку» він і розпочав писати.

Роман «Байдужі» А. Моравія розпочинає писати після виписки із санаторію. Письменник працює журналістом в журналі «XX століття», це дає йому можливість спілкуватися з

письменниками-сучасниками М. Бонтемпеллі та К. Альваро. У цьому журналі А. Моравія друкує новеллу «Втомлена куртизанка». Роман «Байдужі» публікується 1929 р., та викликає резонанс у спільноті. Офіційна влада негативно інтерпретувала роман, це вплинуло на недоброзичливу критику, що налякало письменника. Після негативних відгуків письменник вирішив «мандрувати» – виїхати з Італії на якийсь час. «Мандрувати» довелося більше ніж п'ять років (відвідати Китай, Грецію, Францію, США, Мексику), оскільки 1933 р. до влади в Німеччині прийшов А. Гітлер, так фашизм протримався в Італії до 1943 р., цей режим агресивно пригнічував інакомислення. Упродовж цих років А. Мораія пише нотатки, які друкує в газеті «Друк» («La Stampa»).

1933 р. А. Моравія засновує журнал «Характери». Упродовж 1935-1936 рр. при Колумбійському університеті США А. Моравія керує культурним центром «Італійський дім», читає лекції з італійської літератури, зокрема, що присвячені творчості Дж. Верга, І. Ньєво, А. Мандзоні. А. Моравія презентував себе поза політикою, однак реалії сер. XX ст. змусили його віддзеркалювати у власній творчості історичні події, які гармонійно огорталися і навколо політичних проблем. 1937 р. він повертається в Італію, де у видавництві «Бомпьяні» друкує збірку новел «Обман». 1941 р. виходить його роман «Маскарад», який забороняється офіційною фашистською владою. Другий тираж роману конфісковується у видавництва, після успішної продажі першого тиража.

1941 р. письменник одружується з письменницею Ельзою Моранте. Вони разом мешкають на острові Капрі. У журналі «Перспектива» під псевдонімом він друкує свої статті, що спрямовані проти політичного уряду Італії. А. Моравія переслідує влада, його ім'я входить у поліцейські списки. Після звільнення Італії 1944 р. письменник повертається на батьківщину, де активно пише і друкується. Виходять його романи «Римлянка» 1947 р., повість «Нескорення» 1948 р., «Подружнє кохання та інші оповідання» 1949 р., «Конформіст» 1951 р., за якими екранізують фільми. 1952 р. А. Моравія нагороджують премією «Стерга» за збірку «Оповідання», незважаючи на те, що його творчість увійшла в «Індекс заборонених книг» Ватикану. 1953 р. письменник засновує

журнал «Нові аргументи», в якому друкуються твори відомих світових письменників Ж.-П. Сартра, І. Кальвіно, Е. Вітторіні. До цих творів він пише вступні статті. 1954 р. виходить збірка «Римські оповідання» та роман «Презирство». Із 1957 р. у журналі «Еспресо» А. Моравія веде рубрику про кіно. 1959 р. виходить перша частина трилогії збірка «Нові римські оповідання», 1960 р. за роман «Скука» письменника нагороджують премією «Віареджо».

А. Моравія у цей період має міцний авторитет та значну впливовість, до його висловлювань дослухаються та покладаються на них, як на фундаментальні. Його постать є провідною серед колег-сучасників. 1962 р. А. Моравія розлучається з Ельзою Моранті. Його тепер супроводжує молода письменниця Дача Мараїні. 1962 р. виходить його есе «Думка про Індію» та збірка оповідань «Робот». 1963 р. письменник друкує збірку «Людина як завершення та інші есе». 1965 р. А. Моравія відкриває естетичну полеміку з неоавангардистами «Група 63», результатом якої стає його роман «Увага», що є творчим експериментом письменника. 1967 р. виходить друга частина трилогії – збірка оповідань «Річ є річ», 1970 р. третя частина трилогії «Рай». У цей же період ставляться на сцені та друкуються п'єси А. Моравія «Бог Курт» 1968 р. та «Життя це гра» 1969 р.

У романі «Я та він» 1971 р. письменник розкриває політичні події в Італії 2 пол. XX ст. через призму творчого процесу митця, підґрунтям якого є концепція З. Фрейда та феномен сублімації, де осмислюється кореляція влади / впливовості / творчого процесу / родини / бажання. Окрім художньої творчості А. Моравія розкриває себе як науковець в книзі «Поезія і роман», де аналізує теоретичні засади «письма». Під впливом подорожі в Африку А. Моравія пише книгу «Із якого ти племені» 1972 р. Збірка оповідань «Інше життя» виходить 1973 р., збірка «М-да» («Вон») 1976 р., роман «Внутрішнє життя», який А. Моравія писав упродовж семи років, 1978 р.

У житті А. Моравія з'являється нове кохання – іспанка Кармен Ллера, яка молодша за письменника на 47 років. Він оточується плітками в результаті цих стосунків, які превертають до нього увагу майже більше, ніж його твори.

Збірка оповідань «Річ» присвячується Кармен, та виходить 1983 р., а 1986 р. вони одружуються. У 80-х рр. друкуються два томи «Зібрання творів» А. Моравія, які концептуально зібрані за двома творчими періодами письменника: 1) 1927-1947, 2) 1948-1968. Писменник вирішує професійно займатися політикою, як представник італійської комуністичної партії його включають до складу Європарламенту 1984 р. Свої спостереження він друкує у публіцистичних статтях рубрики «Європейський щоденник» у газеті «Корр'єре делла Сера». 1990 р. він пише і друкує автобіографію «Життя Моравія» у співавторстві з А. Елканном. А. Моравія помирає 26 вересня 1990 р., після його смерті надруковано збірку оповідань «Ромільдо» 1993 р. та «Загублені казки» («*Racconti dispersi*») 2000 р.

«Римлянка» (1947). У романі письменник створює яскравий колоритний жіночий образ, наповнений емоційністю та суперечливістю. Картина світу вміщує історичні, політичні, та соціальні реалії сер. XX ст. під час Другої світової війни. Писменник розкриває віяння режиму та внутрішнє відчуття героїні, яка не сприймає цей режим на побутовому рівні. Вона продовжує жити, вона хоче бути вільною, і, можна сказати, що вона вільна, оскільки внутрішньо опирається та прагне жити за своїми переконаннями людяності і гуманності. Італійці на ментальному рівні є віруючою нацією, і це відображується в романі. Образ діви Марії є святим міцним авторитетом, який бере витoki із архетипу Великої Богині, матері, та відзеркалює матріархальне давнє мислення. Головну героїню Адріану її мати порівнює з Мадонною – знаком схилення для італійців, щоб представити її як натурницю художнику. Мати хоче гарної та красивої долі для своєї дочки, коли намагається вирвати її із бідності та позбавити важкої кропіткої праці кравчині для багатих жінок. Вона вважає, що професія натурниці леше. Однак художник символічно пояснює матері, на який шлях вона прирікає власну дитину, коли порівнює її дочку з образом на картині Тиціана «Даная». Даная – дочка давньогрецького царя Акризія, яку батько уполонив, оскільки боявся, через пророцтво, що вона його вб'є. Зевс побачив красу Данаї у темнці, та пробрався до неї у вигляді золотого дощу. Після цього вона народила сина-героя Персея. Разом їх закрили в

бочці та кинули в море. Подвигом Персея є вбивство медузи Горгони.

Цим А. Моравія підкреслює, що Адріана не свята, а сексуальна, що вона викликає бажання, і це є її талантом, який буде вести героїню по життю. Адріана відчуває, що схожа на Данаю, та поступово відкриває в собі чуттєвість і пристрасність. Родина, відповідно італійській ментальності, є ідеалом для героїні. А. Моравія зображує руйнацію особистості Адріани, коли відбувається переосмислення цінностей: героїня хоче грошей, матеріальної захищеності. Для цього їй потрібно спати з чоловіками, і мати підштовхує дочку саме до цього. Так героїня відходить від своїх попередніх орієнтирів, коли послаблюється моральність.

Адріана приходить до загальноприйнятих цінностей, родини, відмовляючись при цьому від себе. Повісткування ведеться від першої особи. Тілесність героїні розкриває її фізичну красу, однак вона відкриває мотиви аморального, розбещеного, тіло стає предметом продажу. Цим А. Моравія демонструє знецінення краси та знуцання над прекрасним. Серед чоловіків Адріани образи шофера, доктора права, злочинця: крадія та вбивці, студента-революціонера. Адріана пристосовується до обставин, намагається їх використати, мати підштовхує її до цього та захоплюється можливостями дочки. У образі Адріани письменни зображує логічно зумовлену та запрограмовану самою жінкою динаміку –»перехід» від 1) бажання бути дружиною і матір'ю через 2) роботу натурниці до 3) статусу проститутки. Важливу роль мають історичні реалії – час між двома світовими війнами і Італії. Начеб-то сам соціальний проблемний фон сприяє, щоб бажання вижити Адріани зумовило високу ціну – падіння – за це життя у непростий період історії.

Адріані не подобається оточуючий її світ, однак вона йому не протиставляється, а деградує, пристосовуючись до нього. Образ Адріани асоціюється з Італією, яка деградує у безладах, війнах, кровопролитті, коли пристосовується до правил гри інших країн на світовому рівні. Назва роману «Римлянка» відсилає до історичної величі колишнього Риму та його поступовому падінні. Страх перед Другою світовою війною знищує особистість. Римлянка є символом італійців, які

налякані, вимушені пристосуватися, та успішно схиляються, крокуючи при цьому у прірву. Порятунком для Адріани стає її вагітність від студента-революціонера. Адріана хоче будувати стосунки з коханим чоловіком. Вагітність героїня тлумачить як прощення від її попередніх гріхів. Героїня приречена на самотність, оскільки чоловіки, які її оточують та хотіли б піклуватися про неї, помирають. Доктора права вбиває злочинець-крадій через ревності, якого після цього вбивають поліцейські. А студент-революціонер, з яким Адріана мріє утворити сім'ю, скоює самогубство, тому що він зрадив своїх товарищів, які намагаються опиратися фашистському режиму. Докори сумління після зради не дають йому жити. Так Адріана залишається сама із своїм минулим. Смерть чоловіків є алюзією на обезцінення та марність життя людини в умовах Другої світової війни. Адріана очікує народження дитини, яка має стати сенсом її життя. У характері Данаї відбувається еволюція – перехід від архетипу Данаї до архетипу діви Марії, Мадонни. Ймовірність мати «дитину» символізує вірогідність «майбутнього» для героїні, а народження цієї дитини є перспективою відродження для Італії після Другої світової війни.

«Я та він» (1971). У романі простежується соціальна спрямованість, оскільки письменник зображує довкілля засобом винахідництва світу в художньому просторі твору. Герой твору – письменник, який намагається дослідити соціальну систему, щоб використовувати це знання для власної самореалізації, коли намагається поєднати матеріальне з духовним. Автор підносить інтелектуальну елітарність та намагається проаналізувати комплекси натовпу, щоб його герой запобіг причетності до «масовості». А. Моравія прагне зрозуміти ситуацію, в яку потрапляє сучасний художник, та намагається знайти місце для його творів у історії літератури. Зв'язок із традицією простежується у використанні А. Моравія надбань психіатра З. Фрейда, де увага зосереджується на окремому понятті «сублімація», яке вирвано із наукового контексту. Примарність відбивається у створенні автором головного героя – фаллоса письменника, що постає в образі «примари», яку не бачить і не чує ніхто, окрім Ріко. «Примара» керує героєм, впливає на хід подій і формує певний сюжет. В

образі «примари» А. Моравія демонструє читачу інший кут зору на світ.

А. Моравія у романі намагається відродити традиційні цінності, коли демонструє прагнення особистості жити в родині, як життєву необхідність і єдиний ймовірний захист індивіда від жорстокості сучасного світу. У зіставленні кар'єри і родини, творчості та сім'ї, пріоритет залишається за родиною і піклуванням про дітей, які є символом майбутнього. Автор ставить провідну проблему літератури к. XX ст. – залежність людини від довкілля, в якому слід самоствердитись, і, водночас, відокремлення особистості від цієї соціальної спільноти.

А. Моравія намагається «проаналізувати» психологічну та фізіологічну роздвоєність образу Ріко у романі «Я та він». Роздвоєність особистості простежується навіть у самій назві роману, де «я» представляє духовність, психологічність, інтелектуальність образу, а «він» (займенником «він» називається фалос Ріко) відображує фізіологічне світосприйняття довкілля, почуттєве забарвлення. Але коли письменник підводить читача до роздвоєності образу Ріко, то ніякою мірою не має на увазі протиставлення духовного та фізіологічного, а трактує їх співіснування, яке підтверджується сполучником назви роману «та». Таким чином, виводиться, що роздвоєність образу Ріко складається із співіснування духовного та фізіологічного джерел, матеріального і духовного, які, не дивлячись на протилежність, об'єднуються в людській особистості та допомагають, завдяки суперечкам, їй розвиватися.

Первинним для Ріко є фізіологічне світосприйняття, оскільки воно природне; тобто герой дивиться на речі очима самця. Під призвою фізіологічного світогляду виникають інтелектуальні підсумки, розмірковування героя над соціальною системою, тобто духовність представлена як продукт цивілізації, ось чому вона займає другий ступінь.

Доказом цього у романі є теорія Ріко, за якою людство розподіляється на дві частини: «піднесенців» і «уражених». Ця диференціація виникає із ставлення особистості до культури; із залежності, або її відсутності, від тиску власних вчинків людини; із соціальної ієрархічності; із «бажання» або «відмови» мати сексуальні стосунки. Остання риса –

сексуальна спроможність – є домінантною у диферанційному зіставленні «піднесенців» і «ураженців», на якій все ґрунтується. Із неї витікає використання автором терміну сублімація. Сублімація, у первинному значенні, це перехід речовини з кристалічного стану безпосередньо в пару. З. Фройд запропонував використати цей термін для позначення перетворення нижчих, головним чином сексуальних, поштовхів на вищі, суспільно корисні цілі. У психоаналізі сублімацією пояснюється духовна діяльність людини. А. Моравія використовує термін сублімація відповідно до тлумачення З. Фрейда, надаючи йому власного розуміння.

На думку А. Моравія, сублімація – це благо. Зі схильністю до сублімації у романі пов'язується виникнення ієрархії: «ураженці» (Фауста, Ріко, Кутіка) – «претенденти на розкріпачення» (Ріко) – «піднесенці» (Протті, Мауріціо, Флавія, Мафальда).

«Піднесенці» Протті та Мафальда сублімувались заради досягнення влади. В образі Протті сублімація досягла свого апофеозу: гідне місце у суспільстві та абсолютне позбавлення статевих стосунків. Письменник гумористично підкреслює, що семеро дітей цього героя були зачаті за допомогою шприцу і його антисексуальність ніякою мірою не заважає бути турботливим люблячим батьком.

«Піднесенці» Мауріціо та Флавія знаходять відбиття сублімації в різних галузях: у мистецтві (Мауріціо разом з Ріко пише кіносценарій); соціальній і політичній активності (належність до юнацького революційного товариства); у своєрідному коханні, яке позбавлено насолоди ліжка.

«Ураженця» Ріко представлено як невпевнену у собі, закомплексовану людину, яка відчуває докори сумління та хитається між добром і злом. Для Ріко мистецтво (прагнення отримати режисуру фільму «Експроприація») означає сублімацію, яка, на думку героя, є сенсом повноцінного життя «піднесення». Намагаючись наблизитись до «піднесенців», «ураженець» Ріко стверджується, коли принижує свою дружину Фаусту, використовує секс у власній кар'єрі, інтерпретуючи це не як подружню зраду, а як турботу про родину. В особистості Ріко автор передає неузгодження між раціональністю і природою: сексуальний поштовх герой

відчуває до жінок (Фауста, Мафальда, Флавія), яких зневажає. Сексуальна влада над жінками надає впевненості, оскільки вона є породженням натури, а не цивілізації.

У спілкуванні «рацію» і «лібідо» особистості Ріко перемога надається «йому»-»фалосу», як базовому, первинному улаштуванню життя. Цінність роману «Я та він» полягає не в наявності готових моральних схем, а в розкритті конкретних соціальних умов життя його героїв. До проблем, які порушує автор, відносяться: спілкування чоловіка та жінки, родинне співіснування, взаємовідносини дітей та батьків, місце особистості у суспільстві, почуття відповідальності, відчуття статевої принадності. Особливе місце займає намагання автора проаналізувати психологію чоловіка, коли А. Моравія правдоподібно передає сексуальні фантазії чоловіка, його бажання і відчуття у цій сфері.

А. Моравія не дає відповіді, якою повинна, на його думку, бути особистість, свого уявлення про ідеальну людину і життя, на яке можна орієнтуватися, пропонуючи, таким чином, читачу самостійно оцінити оточуючу дійсність і зробити власні висновки.

Щоб зрозуміти естетичний ідеал митця у романі «Я та він», читачу у власній уяві слід гармонійно об'єднати окремі риси характерів героїв: здатність до сублімації, впевненість у власних силах, почуття відповідальності до родини «піднесених» та сексуальність, інтелектуальну освіченість, схильність до розвитку «уражених». Іншими словами, прагнення до ідеалу полягає в об'єднанні культур: академічної, гуманітарної, консервативної, формальної, екзистенціальної, феноменологічної, психоаналітичної, традиційної.

У культурній думці 70-х рр., окрім творчого літературного осмислення А. Моравія і надбань З. Фрейда, формується відкриття філософії фаллоцентризму. Французький дослідник Ж. Лакан продовжує розвивати вчення З. Фрейда, який у доктрині психосексуальності вбачав статеву диференціацію. У протиположності З. Фрейду, Ж. Лакан надає поняттю «фаллоса» особливе значення, коли відкриває в ньому символ-атрибут влади, який не належить ані чоловікам, ані жінкам, оскільки він є своєрідною цілісністю бажання, жаги гармонійного

поєднання з «іншим». Ж. Лакан підкреслює діалоговий, дискурсивний стан цього феномену.

Цей феномен характеризує органічну реальність, або потреби, від яких відмовляється суб'єкт, щоб знайти сенс – своєрідний доступ до символічного, отже, втрата породжує бажання. З іншого боку, це культурні привілеї та позитивні цінності, які визначають чоловічу суб'єктивність всередині патріархату, де жінка залишається ізольованою. Теорія Ж. Лакана відбиває символіку патріархального ладу, оскільки будь-яке повсякдення приховує «фалоцентричну» концепцію мислення сучасного цивілізованого суспільства, що протиставляється феміністичним надбанням XX ст. Таким чином, у романі А. Моравія відбиваються і літературно опрацьовуються тенденції доби к. XX ст.

У творчості А. Моравія поєднуються риси напрямів XX ст.: якоюсь мірою простежуються риси неореалізму, модернізму та авангардистського сюрреалізму (у розкритті підсвідомого митця на засадах концепції фройдизму), розкривається процесуальність екзистенційної проблеми вибору особистості, бажання героїв знайти себе. Також естетика А. Моравія є своєрідною предтечею творчих засобів «критичного вимислу» межі XX–XXI ст. Як європеєць А. Моравія цінував свободу мислення та внутрішню свободу людини. Із цієї позиції він спростерігав як державні системи знищують звичайну людину, заважають жити, забороняють здійснювати вільний вибір.

Запитання і завдання

Охарактеризуйте висвітлення італійської ментальності у творчості А. Моравія.

Яким чином А. Моравія приділяє увагу «сублімації», як окремому явищу із надбань З. Фрейда?

Доведіть, що в творах А. Моравія простежуються неореалістичні, сюрреалістичні, модерністські риси.

Проаналізуйте образ митця, який створює А. Моравія.

Яка функція відводиться родині у творчості А. Моравія.

Простежте символіку у спадщині письменника.

Чи можна вважати концепцію «ураженців» та «піднесенців» науковою?

Література

Асадов И. Символика романа А. Моравиа «Римлянка». *Litera*. 2020. № 6. С.11-17. DOI: 10.25136/2409-8698.2020.6.32999. URL: https://e-notabene.ru/fil/article_32999.html

Фрейд З. Психология бессознательного. Москва : Аграф, 1990. 574 с.

Lacan J. Le séminaire: Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de psychanalyse. Paris, 1978. 373 p.

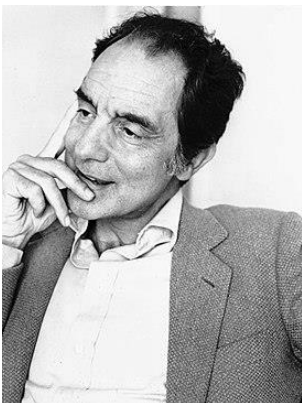
Криворучко С. К. Синтез художніх образів (А. Моравія «Я та він»). *Знак. Символ. Образ. Матеріали Міжвузівського наукового семінару з проблем сучасної семіотики*. Випуск четвертий. Черкаси: Брама-ІСУЕП, 1999. С. 87–90.

Омеличкина Е. , Алышан А. Образ 'римлянин/римлянка' в произведениях А. Моравиа как способ актуализации ценностной позиции автора. *Вестник Кемеровского государственного университета*. № 4 (64) Т. 1, 2015. С. 146 – 150.

Школьников О.Ю. Русская литература В Италии и итальянская литература В России: Влияние «внешних» факторов. *Ученые записки Орловского государственного университета*. №1 (64), 2015. С. 229 – 233.

Італо Кальвіно

Криворучко С. К. (Харків)



Кальвіно Італо (1923-1985) – італійський письменник-постмодерніст, командор ордену Почесного легіону 1981 р., публіцист, журналіст. І. Кальвіно народився 15 жовтня 1923 р. у Північній Америці в країні Куба у примісті Гавани Сантьяго-де-Лас-Вегас, у родині анархіста Маріо, який спілкувався та працював із російським революційним рухом. Батько І. Кальвіно ще до народження сина 1908 р. дав свій паспорт російському есеру-терористу Всеволоду Лебединцеву, якого стратили – повісили під ім'ям Маріо Кальвіно. Саме ця обставина вплинула на те, що батьку І. Кальвіно довелося тікати : переїхати із Італії в Кубу. Однак після народження І. Кальвіно його родина повертається в

Італію в Сан-Ремо, де письменник провів своє дитинство та здобув середню освіту. Під час Другої Світової війни в Італії був фашистський режим. Письменник препиняє своє навчання на аграрному факультеті та долучається до італійського Опору – «Гарібальдійських барикад». Так само, як у Франції, в Італії був Опір. Однак якщо у Франції Опір мав національно-визвольний характер, то в Італії це було громадянське протистояння, яке мало риси громадянської війни: воювали зі «своїми», Італійський Опір утворився із предстаників політичних партій, які були заборонені фашистським режимом. Опір складався із трьох провідних груп: «Гарібальдійські барикади» – комуністична партія, «Справедливість і свобода» – Партія дії, «Бригади Маттеоті» – соціалістична партія.

Увійшовши в «Гарібальдійські барикади» І. Кальвіно емоційно та інтелектуально долучився до комуністичних орієнтирів. 1944 р. він стає членом комуністичної партії. У італійському Опорі не було єдності, групи воювали не лише з фашистами, а й між собою. «Гарібальдійські барикади» конфліктували зі «Справедливість і свобода», в результаті чого проливалася кров.

1945 р. І. Кальвіно переїжджає в Турин, де починає працювати в різних газетах. Після завершення війни письменник продовжує навчання, однак не на аграрному, а на філологічному факультеті, який завершує 1947 р. Його дипломна робота з літературознавства присвячена англomовному письменнику українського походження Джозефу Конраду (народився у Бердичеві при Київській губернії). Письменник починає працювати в прокомуністичній газеті «L'Unità» та водночас займається художньою творчістю: розпочинає писати роман «Шляхи павутиних гнізд». У ці часи в Італії відбувається естетичне становлення неореалізму в літературі та кіно. Риси неореалізму простежуються в цьому творі. Також він пише оповідання, які об'єднує в збірку «Ультімо». Цим творам властивий біографічний відбиток, зображується партизанська діяльність, відбивається особистісний досвід письменника, який має в тому числі політичний підтекст. Поступово в творах письменника формується посмодерністська естетика. У творі «Шляхи

павутиних гнізд» повісткування ведеться від імені дитини – головного героя Піна. Сновидіння героя формують картину світу твору, яка входить у міфологічну та казкову площину. Так письменник починає формувати «подвійне кодування». Це постмодерністський прийом, який дозволяє «зрозуміти» текст звичайному читачу та інтелектуалу, який зуміє «прочитати» підтекст та завуальовані сенси. Письменника підтримують друзі Еліо Віторіні та Чезаре Павезі, які допомагають йому надрукувати цей роман та збірку «Останнім приходять ворон» 1949 р. Ці книги входять у дискурс неореалізму, де розкриті реальні події з акцентами на повсякденному та побутовому, де політика переплітається із реальністю існування. У цей же час виходить книга «Юнаки з берегів», якій також властива соціальна тематика та критика сучасності.

Після 1952 р. умовно розпочинається інший естетичний період у творчості письменника. І. Кальвіно пише трилогію «Наші пращури», яка складається із трьох романів: «Роздвоєний віконт», «Барон на дереві», «Неіснуючий лицар». Письменник створює художній образ сучасної людини 2 пол. XX ст. 1956 р. І. Кальвіно видає збірку народних італійських казок: «Італійські казки». 1957 р. після подій в Угорщині та військовому конфлікті цієї країни з СРСР, дії якого підтримує комуністична партія Італії, І. Кальвіно скандально виходить із складу комуністичної партії. Він заявляє про цей крок у листі, який друкує в газеті «L'Unità».

1963 р. виходить його збірка повістей для дітей «Марковальдо, або часи року в місті». 1964 р. І. Кальвіно їде в країну, де народився, – Кубу. Під час цього перебування він зустрічається з Че Гіваро та одружується з аргентинською перекладачкою Естер Юдіт Зінгер. Письменник переїжджає у Париж цього року. Це дає можливість спілкування з інтелектуалами – письменниками і філософами – К. Леві-Строссом, Р. Бартом. Особливу увагу він приділяє семіотиці, космології та соціології. Це вплинуло на його художню творчість та відбилося у збірці 1965 р. «Космологічні історії» й романі 1969 р. «Замок схрещених доль». У постмодерністському ключі написано твори «Невидимі міста» 1972 р., роман «Якщо зимовою ніччю мандрівник» 1979 р., збірка «Паломар» 1983 р.

1975 р. І. Кальвіно обрали почесним членом Американської Академії. 1976 р. він отримав Австрійську Державну премію по європейській літературі. Помер І. Кальвіно в місті Сієна 19 вересня 1985 р. У збірку 1986 р. «Під сонцем ягуара» мали увійти оповідання про п'ять органів відчуттів, однак до смерті письменник встиг написати лише про смак, слух, нюх. Після смерті письменника 1993 р. надруковано збірку автобіографічних есе «Шлях на Сан-Джованні».

«Замок схрещених доль» (1969); «Невидимі міста» (1972). У цих творах І. Кальвіно втрачається гармонія між людиною та природою, зображується відчуження людини після Другої світової війни та розколотість індивіда. Зображуючи це відчуття людини 2 пол. XX ст. письменник орієнтувався на вчення Ньютона, де принцип абстракції, редукціонізм та симпліфікація призвели до розриву та відокремлення людини від природи. Щоб подолати відокремленість, людина має поєднати філософію, науку та мистецтво, зокрема, літературу. Література має взяти на себе функції науки, для того щоб пояснити експерименти. І. Кальвіно вважає, що саме так відбувалося в періодах Середньовіччя та Відродження, коли літературний твір віддзеркалював теологічні проблеми, ставив філософські питання. Письменник намагається дати зрозуміти, що «література» має бути в центрі «знання», це дозволить гармонійно ввести людину в «коперніанський» всесвіт. У цьому письменник відрізняється від сучасників, які вбачали в науці джерело проблем, що шкодять людині. Окрім науки І. Кальвіно вводить в літературу і візуальні мистецтва (архітектурні пам'ятки, картини) за допомогою екфрасисів.

Естетичною домінантою І. Кальвіно є наявність «схеми» у творі, якої дотримується письменник. Це простежується в «Замку схрещених доль» 1969 р., у «Невидимих містах» 1972 р. І. Кальвіно демонструє читачу цю «парадигму», щоб довести: твір – це реалізація певної схеми. Це повертає людину XX ст. до поетики Античності, коли увага приділялась гармонії, симетрії, порядку. У багатьох творах письменника («Шлях павучих гнізд», «Невидимі міста») виокремлюється тема читача, автора, процесу читання. І. Кальвіно формує жанр гіперроману, коли пропонує специфічну техніку «нелінійного» читання: вільний перехід від одного розділу до іншого за

читацьким вибором. Ця техніка змінює логіку кореляції автора та читача, тексту і читача. Романи І. Кальвіно відкриті, в них не передбачено розв'язку та фінал.

Діалоги героїв мають метатекстуальну мету, розкривають ідеї хаосу та порядку. Коли І. Кальвіно зображує міста, то вводить протиставлення: 1) підземного світу (хаосу) – важкість, неоформленість, бруд і 2) небесного світу (гармонії) – чистота, легкість, кристалічність, упорядкованість. У «Невидимих містах» є протиставлення внутрішнього та зовнішнього повісткування. Рівні реальності вибудовуються через відсилання до арабської літературної традиції – збірки «Тисяча та одна ніч». Тут всі історії замкнені, читач переключається з однієї історії на іншу. Прийом текст у тексті І. Кальвіно формує відповідно італійській традиції Дж. Боккаччо «Декамірон» – ймовірність наявності внутрішніх історій у повісткуванні. І. Кальвіно розпочинає свої твори із зображення обставин, коли наближується хаос, а історії, що вкраплені в повісткування, мають встановити певний порядок. Герой «Невидимих міст» Кублай Хан сприймає розповіді про подорожі Марко Поло як порятунком від наближаючого занепаду імперії. Так само Шехерезада за допомогою «розмовного жанру» (казок) намагалася врятуватися від смерті, а герої Дж. Боккаччо прагнули уникнути смерті під час чуми, коли відволікали одне одного цікавими історіями.

Марко Поло «не говорить» у романі, автор позбавив його голосу, тому він вимушений «передавати інформацію» невербально, іншими засобами комунікації: імітуючи мову тварин, лаяння собаки, демонструючи різні предмети із своєї сумки, жестами, стрибками, криком. Так само «не розмовляють» герої «Замку схрестившихся доль»: вони висловлюються за допомогою карт Таро. Оповідач є «тлумачем» карткових значень. Цей інтерпретатор є і автором і читачем водночас.

У «Космікомічних історіях» поєднуються науковий та художній стилі. Підґрунтям сюжету є наукові історії, які вигадує І. Кальвіно: про походження життя, формування Галактики, смерть динозаврів. Ця важлива інформація співіснує з повсякденними ситуаціями сучасності – стосунків між закоханими, їхніми сварками, ревностями, заздрістю. Ці

герої існують у науковому просторі та намагаються пізнати наукову мову. У романі простежується антропоморфізація, коли ці «наукові теорії» прописуються під «романи-історії» із сюжетом та системою художніх образів.

«Якщо зимовою ніччю мандрівник» (1979). Роман є «класикою» постмодерністських засад, що дозволяють письменнику знущатися над читачем. Він складається із «початків» або «уривків» різних романів різних письменників різних національних літератур. Твір має складну структуру: 11 розділів – це книги-«цитати» романів, кожна усього декілька сторінок, які обриваються, не мають продовження. Герой «Читач» читає романи, та намагається відшукати їхнє завершення, що йому не вдається. У процесі пошуків він знайомиться з героїнею «Читачкою» – Людмилою (аспірантка), яка є його однодумцем, спорідненою душею у процесі «читання». Ідея твору: кохання є вічним, найважливішими є стосунки між чоловіком та жінкою, які хочуть бути разом упродовж життя та займатися своїми справами: лежати в одному ліжку та читати книжки. Література – це спосіб об'єднання інтелектуалів, які схожі та здатні зрозуміти одне одного. Так із розірваності та хаосу сучасного непередбачуванного життя можна виокремити «острів» надійності та стабільності – людину, яка так само любить та хоче читати. Спільність інтересів і є ознакою спорідненості душ чоловіка та жінки.

Розділи роману – «уривки» творів-романів різних письменників, що хочуть читати «Читач» і «Читачка» мають власні назви: 1) «Якщо зимовою ніччю мандрівник» І. Кальвіно (Італія, детектив про шпівнів); 2) «Неподалік від хутора Мальборк» Тазіо Базакбал (Польща, однак перекладач Гермес Марана змінив імена героїв на киммерійські); 3) «Над крутим косогором схилившись» Укко Ахті (Кимберія, психологічний роман-щоденник); 4) «Не лякаючись вітру та головопаморочення» Вортс Вільянді (Кимберія, громадянська війна); 5) «Дивитися вниз, де згущується темрява» Бертран Вандервельд (Бельгія-франкофонна, міжнародний детектив); 6) «У сіті перехрещених ліній» Сайлс Фленнері (Японія, триллер); 7) «У мережі перехрещених ліній» Сайлс Фленнері (ймовірна підробка в Японії, триллер); 8) «На галявині

місячного саяйва» Такакумі Ікокі (Японія, щоденник письменника 6 роману Сайласа Фленнері); 9) «Навколо зяючої ями» Калісто Бандера (Латинська Америка, напрям «магічний реалізм»); 10) «Що чекає в самому кінці?» Анатолій Анатолін (Ірак, фантазмагорія, антиутопія).

У всіх уривках повісткування ведеться від першої особи. Оповідач завжди мужчина. До «Читача» застосовується форма від другої особи, до «Читачки» від третьої, інші герої різних «творів» ведуть мову від першої особи. Образ «Читача» об'єднує героя роману І. Кальвіно та реального будь-якого читача, який тримає в руках цю книжку. Автор керує читачем. «Читачка» є носієм бажання, яка вказує наступну книжку, що буде читати «Читач». У кожного розділу-роману є історія створення, яку І. Кальвіно не вважає за потрібне висвітлювати, в чому розкривається іронія. Кожний герой розділу-роману має минуле, яке відкривається «Читачеві» у процесі читання. Усі розділи-романи однакові за сюжетом: герою протистоїть жінка, яка йому допомагає, розважає, та є його кінцевою метою. Наприкінці герой потрапляє в катастрофу. Герой перебуває у стані тривоги через події, які не може контролювати.

Частини романів обриваються. Це ускладнює прочесування для героя, однак є необхідною умовою напруження сюжетної лінії – дія пошуку інформації, що недосяжна або вислизає. Авторські відступи в романі мають характер тлумачення власного тексту, який читач не зможе самостійно зрозуміти. Ці пояснення мають функції передмови та післямови. Автор наче б то дистанціюється від свого тексту, він хоче подивитися на нього як «Інший». Кожний роман є варіантом однієї історії, з героями відбуваються однакові події, Читач, коли читає «новий» роман, насправді читає вже те, що читав. Із Читачем відбуваються також ті ж події, що з героями романів, які він читає (один чоловік та дві жінки). Межа між автором та читачем знищується, авторські функції перекладаються на читача, який вимушений активно втручатися у побудову романів. Автор прирікає Читача на творче читання. Читач підкоряється авторові та включається в творчий процес. Автор же, натомість, виступає як читач, який вимушений «критикувати» свої твори.

Позиції автора та Читача зміщуються. Це дозволяє змінити та розширити саму суть літератури, ввести в неї нові, навіть, немовні елементи. Так урівнюються письменник і Читач.

Так в особі І. Кальвіно поєднується науковець і митець, що властиво постмодерністській естетиці, для нього наука є первинною, на підґрунті якої формується його мистецтво, що впливає на ідіостиль та виокремлює місце в дискурсі 2 пол. XX ст. Творчість І. Кальвіно є «класичним» прикладом літератури постмодернізму. У його творах зникають межі між художнім та нехудожнім (науковим) «письмом», де відбувається творчий експеримент на рівні сюжету, повісткування, гри із читачем, поєднання рис різних стилів та жанрів і елітарної і масової літератури, коли він використовує екстралінгвістичні прийоми та позалітературні засоби. І. Кальвіно знищує Єдність та Цілісність, центральним робить Уривчатість і Фрагментарність. Окрема роль відводиться художньому образу читача в тексті, та осмисленні процесу читання і читача як реципієнта взагалі. Новаторським є повісткування від другої особи в тексті, що дозволяє ввести художній образ автора у твір на рівні авторських відступів.

Запитання і завдання

Охарактеризуйте концепцію постмодернізму.

Доведіть, що в творах І. Кальвіно простежуються постмодерністські риси.

Охарактеризуйте художні образи Читача, Читачки.

Визначте ідеї, які намагався донести І. Кальвіно.

Чи властиве творчості письменника «подвійне кодування»?

Наведіть приклади інтертекстуальності із творів І. Кальвіно.

Визначте функції фрагментарності в естетиці письменника.

Література

Визель М.Я. Поздние романы Итало Кальвино как образцы внекомпьютерного гипертекста. *Проблемы итальянистики*. Вып.2. Литература и культура. Москва : РГГУ, 2006. С.169-190. URL: <https://www.netslova.ru/viesel/viesel.htm>

Москалев М.В. Границы литературы в творчестве И. Кальвино автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Москва, 2009. 18 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/granitsy-literatury-v-tvorchestve-i-kalvino>

Месянжинова А.В. Игровые модели культуры в художественном пространстве постмодернизма (Итало Кальвино, Милорад Павич, Джулиан Барнс). автореф. дис. ... канд. культурол. наук: 24.00.01. Москва, 2010. 24 с. URL: https://www.google.com.ua/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwik5rTSPLnsAhWvtYsKHXVBAsQFjAEegQIARAC&url=http%3A%2F%2Ffl.msu.ru%2Fresearch%2Favtoreferats%2F65-mesyanzhinova_avtoreferat_10.doc&usg=AOvVawo74C01QtODIP7RfDnZ14oH

Кальвіно Італо. *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник* : у 2 т. / За ред. Н. Михальської та Б. Щавурського. Тернопіль : Навчальна книга : Богдан, 2005. Т. 1 : С. 703.

Хьюгилл Э. 'Патафизика: Беспольный путеводитель. [Пер. с англ. В. Садовского]; общ. ред. С. Дубина. Москва : Гилея, 2017. С. 117-120.

Умберто Еко *Черкашина Т. Ю. (Харків)*



Умберто Еко (1932 – 2016) – італійський письменник, філософ, семіолог, медієвіст, бібліофіл, перекладач.

Всесвітньо відомий інтелектуал народився 5 січня 1932 року в Алессандрії в родині п'ємонтського залізничного працівника, який за своє життя пройшов три війни. Годинами хлопчик просиджував у майстерні свого діда, який займався друкарством, читаючи Жюль Верна, Дарвіна, Марка Поло. Уже в юному віці він пробував власні сили в написанні творів і навіть отримав перший приз на письменницькому конкурсі, організованому ще за часів диктатури Муссоліні.

Після отримання класичної середньої освіти в рідному місті, він вступає на факультет літератури та філософії Туринського університету, який завершує 1954 року захистом

докторської дисертації з філософії Томи Аквінського. 1956 року дисертацію покладено в основу його першої книги «Проблеми естетики Святого Томи» («Il problema estetico in San Tommaso»).

У цей час він є членом молодіжної католицької організації, яку згодом очолює. Але 1954 року він пориває з цією організацією через незгоду з консервативною політикою папи Пія XII, при цьому зв'язки з церквою він не пориває.

З 1956 року він працює редактором з культури на телеканалі RAI. Тут він знайомиться з групою художників-авангардистів, відомої як Gruppo 63. До групи входили не тільки художники, а й музиканти та письменники, і вони значною мірою вплинули на подальшу літературну діяльність Умберто Еко.

З 1959 року Умберто Еко розпочинає університетську кар'єру, протягом п'яти років він був професором Туринського університету. У цей час він захоплюється семіотикою й починає інтерпретувати культуру через знаки та символи. З позицій семіотики він аналізує мову, релігійні ікони, пергаменти, одяг, музичні партитури. Згодом він опублікує більше 20 книг за цією тематикою. Його академічні напрацювання увійдуть і в його літературну творчість, унаслідок чого постане роман «Імені рози» («Il nome della rosa», 1980), книга, яка стане шедевром світової літератури XX століття. У 1962 році він одружується з Ренатою Рамге, німецькою вчителькою малювання, яка народжує йому сина та доньку.

З 1961 року він викладає на факультеті літератури та філософії Міланського університету, на архітектурному факультеті Флорентійського університету, на архітектурному факультеті Міланського політехнічного університету. 1962 року з'являється його фундаментальна для розуміння науки про знаки праця «Відкритий твір» («Opera aperta»). Умберто Еко знайомить студентів зі своїми роздумами щодо впливу засобів масової комунікації на масову культуру, пише «Мінімальний щоденник» («Diario minimo», 1963), «Апокаліптичний та Інтегрований» («Apocalyptic and Integrated», 1964). 1967 року він читає в Нью-Йорку (США) цикл лекцій «Для семіотичної партизанської війни» («Per una guerriglia semiologica»), який

мав приголомшливий успіх і 1973 року був перероблений в книгу «Домашній костюм» («Il costume di casa»).

Паралельно він працює старшим редактором видавництва Bompiani (1959 – 1975 роки), у якому пізніше опублікує не один свій роман.

Згодом Умберто Еко стає професором філософії Болонського університету. З 1975 року він очолює кафедру семіотики цього університету. Протягом 1976–1977 та 1980–1983 років очолює Інститут комунікаційних та виконавчих дисциплін Болонського університету. На час праці в Болонському університеті припадає поява його фундаментальних праць з семіотики та літературної критики, він стає провідним міжнародним експертом у цих галузях, читає лекції в Кембріджі, Оксфорді, Гарварді. 1968 року він публікує академічні видання «Відсутня структура» («La struttura assente»), 1971 – «Форми змісту» («Le forme del contenuto»), 1975 – «Трактат із загальної семіотики» («Trattato di semiotica generale»), 1976 – «Масова надлюдина» («Il superuomo di massa»), 1977 – «Від периферії до імперії» («Dalla periferia all'impero») та «Як написати дипломну роботу» («Come si fa una tesi di laurea»). Протягом 1980-1990-х років виходять «Семіотика та філософія мовлення» («Semiotica e filosofia del linguaggio», 1984), «Мистецтво та краса в середньовічній естетиці» («Arte e bellezza nell'estetica medievale», 1987), переклад «Вправ у стилі» («Exercices de style») Раймона Кено, «Межі інтерпретації» («I limiti dell'interpretazione», 1990), «Зірки і зірочки» («Stelle e stelletto», 1991), «Голосні» («Vocali», 1991), «Другий мінімальний щоденник» («Il secondo diario minimo», 1992), «Інтерпретація та надінтерпретація» («Interpretation and overinterpretation», 1992), «Шість прогулянок казковим лісом» («Sei passeggiate nei boschi narrativi», 1997), «Між брехнею та іронією» («Tra menzogna e l'ironia», 1998) та інші книги.

1971 він засновує журнал «Версус: Зошити з семіотичних досліджень» («Versus: Quaderni di studi semiotici»), головним редактором і членом наукового комітету якого він був до самої смерті.

Водночас він продовжує журналістську кар'єру, публікуючи щотижня статті про популярну культуру та

політику в щотижневику L'Espresso. Ця співпраця призводить до появи відомої статті «Феноменологія Міка Бонжорно» («Fenomenologia di Mike Buongiorno», 1961), присвяченої дослідженню комунікативної лабораторії телебачення. Пізніше він починає співпрацювати з щоденними газетами Il Giorno, La Stampa, Il Corriere della Sera, La Repubblica, Il Manifesto, з інтелектуальними періодичними виданнями Quindici, Il Verrì та іншими італійськими й зарубіжними часописами.

Умберто Еко отримав широке визнання і в медіапросторі, і в академічних колах, був почесним професором тридцяти восьми університетів світу, кавалером французького ордену Почесного легіону. З 1989 року він був президентом Міжнародного центру семіотичних та когнітивних досліджень. З 1994 року він був почесним президентом Міжнародної асоціації семіотичних досліджень, організації, в яку він входив багато років із дня її заснування. Співпрацював з ЮНЕСКО, Європейським фондом культури та іншими міжнародними організаціями.

Він відкрив чимало нових навчальних програм. Коли в 1971 році в Болонському університеті була заснована програма DAMS (Дисципліни музичного та виконавчого мистецтва), він був одним із перших, хто почав розробляти цей курс, створений за ініціативою професора Бенедетто Марцупло. 1988 році Умберто Еко започатковує програму «Західна антропологія», побудовану повністю на ідеях незахідних науковців, передусім африканських і китайських. Завдяки відкриттю цієї програми він створює міжнародну транскультурну мережу спільно з французьким антропологом Аленом Ле Пішоном, створює цикл лекцій, які згодом постануть нотатками до його твору «Єдинорог та дракон» («L'unicorno e il dragone»), присвяченому питанню виникнення знань в Китаї та Європі. Цей твір оприявнив тенденцію класифікувати символи, ідеї та концепції чужих культур відповідно до уявлень власної культурної системи. Прикладом Умберто Еко наводить Марко Поло, який побачивши носорога під час своєї подорожі Сходом, одразу ідентифікував його як єдинорога, бо відповідно до західних уявлень про єдинорогів – це істоти з рогом. Схожі ситуації були в багатьох середньовічних книгах про подорожі, навіть після відкриття Америки багато мандрівників стверджували, що

бачили русалок або розказували про екзотичні та фантастичні місця. На переконання Умберто Еко, це все було під впливом західної культури і подібно до Марко Поло мандрівники намагалися пояснити щось незрозуміле крізь призму цивілізаційних знань, що вони мали до цього. Тим самим, було закладено основи інтерпретативної семіотики.

До кола його наукових досліджень входили також історія естетики, передусім його цікавила середньовічна естетика, поетика авангарду, масові комунікації, культура споживання та інші.

Останні роки життя Умберто Еко перебував переважно в Мілані, де мав домашню бібліотеку у понад 30 тисяч екземплярів, і в заміському будинку в Ріміні, де мав домашню бібліотеку у понад 20 тисяч книг. У 2000-х роках Умберто Еко пише й видає «Конверт Мінерви» («La bustina di minerva», 2000), «Про літературу» («Sulla letteratura», 2002), «Краса. Історія ідеї Заходу» («Bellezza. Storia di un'idea dell'Occidente», 2002), «Говорячи майже те саме» («Dire quasi la stessa cosa», 2003), «У темпі рака» («A passo di gambero», 2006), «Історія потворства» («Storia della bruttezza»), «Від дерева до лабіренту» («Dall'albero al labirinto»), «Не сподівайтесь позбутися книжок» («Non sperate di liberarvi dei libri», 2009), «Запаморочення списку» («Vertigine della lista», 2009), «Побудова ворога та інші випадкові твори» («Costruire il nemico e altri scritti occasionali», 2011), «На плечах гігантів» («Sulle spalle dei giganti», 2017).

Помер письменник 19 лютого 2016 року у Мілані від раку підшлункової залози у віці 84 років.

Найвідомішим романом автора є «Імені рози» («Il nome della rosa», 1980). Роман одразу отримав всесвітню славу, його було перекладено більше, ніж 45 мовами світу, у тому числі українською. На сьогодні продано більше, ніж 60 мільйонів примірників книги. Роман отримав кілька премій та нагород, у тому числі Premio Strega в 1981 році, був включений у список «100 книжок XX століття» французького часопису Le Monde. 1986 року його було вперше екранізовано (режисер Жан-Жак Анно, головні ролі зіграли Шон Коннері, Крістіан Слейтер та Ф. Мюррей Абрахам). 2019 року за книгою було знято міні-серіал (режисер Джакомо Баттіато, у головних ролях Джон Туртурро, Даміан Хардунг та Руперт Еверетт). У травні 2020

року видавництво La Nave di Teseo, засноване Умберто Еко, видало версію роману, доповнену малюнками та супровідними нотатками автора. Для роз'яснення авторських інтенцій стосовно роману Умберто Еко видав окрему книгу «Нотатки на полях *Імені рози*» («Postille al nome della rosa», 1983).

Типово для постмодерністської естетики Умберто Еко розпочинає роман з легенди про те, що перебуваючи за кордоном він прочитав рукопис монаха-бенедиктинця про таємничі події, що відбувалися в одному з абатств П'ємонті в добу середньовіччя. Захопившись цією легендою, він, відомий науковець-медієвіст, починає власне бібліографічне дослідження, реконструює цю історію, додаючи відсутні деталі до знайденого тексту рукопису. Тим самим, читач отримує типову постмодерну історію з письменником, що з'являється на початку свого твору, із знайденою та реконструйованою після бібліографічного розслідування книгою, метатекстуальними коментарями.

Надалі читач знайомиться з головним героєм Адсо да Мельком, учнем англійського монаха-францисканця Вільяма Баскєрвільського, який наприкінці листопада 1327 року прибуває в бенедиктинський монастир тосканських Аппенін для підготовки таємної зустрічі францисканців з делегатами папської курії папи Іоанна XXII.

Перед читачем постає закритий простір, у якому добре відчувається атмосфера священного місця. У цьому священному місці згодом починається низка загадкових вбивств, монахи гинуть один за одним від рук одновірців, які не хочуть зробити загальнодоступним філософський трактат Аристотеля, другу частину його загальновідомої «Поетики», присвяченій комедії.

Відтак типово для постмодернізму основна інтрига роману обертається навколо книги, бібліотеки, яка являє собою складний лабіринт, бібліотекаря, який згодом виявиться основним убивцею (прикметно, що образ сліпого бібліотекаря є прямим відсиланням до постаті Хорхе-Луїса Борхеса, одного з найвідоміших письменників-постмодерністів).

Водночас роман містить чимало інтертекстуальних відсилань до латинської та середньовічної літератури, класичних романів XIX століття, мас-медійної культури, тим

самим є, за словами Ролана Барта, строкатою «тканиною, зітканою зі старих цитат».

Роман насичений філософськими дискусіями, у тому числі про християнську теологію та єресі. Умберто Еко актуалізує кілька філософських конфліктів – абсолютна істина проти індивідуальної інтерпретації, стилізоване мистецтво проти природньої краси, доля проти свободи волі, дух проти релігії. Тим самим, сам роман стає широким полем для численних полемік і роздумів читачів. Низка фундаментальних дихотомій в людському бутті провокує постійний діалог між традиційним світом середньовічного християнства та постмодернізмом.

Баланс між історією, реальністю та вигадкою Умберто Еко тримає і в наступних своїх романах «Маятник Фуко» («Il pendolo di Foucault», 1988), «Острів напередодні» («L'isola del giorno prima», 1994), «Баудоліно» («Baudolino», 2000), «Дивовижний вогонь королеви Лоани» («La misteriosa fiamma della regina Loana», 2004), «Празьке кладовище» («Il cimitero di Praga», 2010), «Номер нуль» («Numero zero», 2015), героями яких стають фізик XIX століття, втікач із 1600 років, середньовічний хрестоносець-ясновидець та ін. Незмінним є і входження семіотики у фікційний простір, який стилізується під реальний.

Другий роман письменника – «Маятник Фуко» («Il pendolo di Foucault», 1988) – продовжує традицію інтелектуальних романів, складних за внутрішньою структурою. Книга складається з десяти сегментів – сефірот. Так само, як і «Імені рози», він насичений численними інтертекстами, цього разу передусім езотеричними цитатами від Каббали до алхімії та теорії змови, через що численні критики заговорили про те, що було б не зайвим укласти покажчик відсилань чи видати окремі нотатки на кшталт «Нотаток на полях *Імені рози*».

Назва книги відсилає до реального маятника, створеного французьким фізиком Леоном Фуко на підтвердження обертання Землі навколо своєї осі, що є символічним у романі. При цьому, чимало дослідників шукали в романі алюзії на відомого французького філософа XX століття Мішеля Фуко, з яким Умберто Еко був у приятельських стосунках. Однак сам письменник неодноразово підкреслював, що жодних відсилань

до Мішеля Фуко у творі немає і обігрування прізвища Фуко є не більше, ніж літературною грою автора.

У романі «Маятник Фуко» читач знову має справу з книгою, дослідником, бібліографічною загадкою. Цього разу молодий студент і молодий спеціаліст з видавничої справи Касобон працює з рукописами, знаходить у них цікаві історичні зв'язки і разом із двома колегами – Бельбо та Діоталлеві та низкою персонажів, що цікавляться езотерикою та герметизмом, починає власне заплутане бібліографічне розслідування таємних знань, що йдуть ще від часів тамплієрів і намагається розробити план по захопленню світом.

Розслідування, яке народжується як гра, завдяки випадковій перестановці езотеричних текстів, вставлених у комп'ютер, стає нав'язливою ідеєю друзів. Знайшовши химерні аналогії в книгах, які вони фальсифікують, вони перечитують західну історію як реалізацію окультної та герметичної змови, метою якої є розкриття таємниці тамплієрів та остаточне захоплення влади над світом. При цьому, роман не є спробою пошуку історичної таємниці, що оточувала лицарів-тамплієрів, та формулюванням власної письменницької версії теорії змови, радше йдеться про критику, пародію, деконструкцію глобальних теорій змов, яка нерідко зустрічалася в постмодерній літературі.

Центром історії стає пошук невловимої остаточної істини. Завдяки книгам він охоплює значний часопростір – від Мілану політичних демонстрацій шістдесятих років до Парижу консерваторії мистецтв 1980-х років, від Бразилії афробразильських ритуалів до спогадів про юнацькі роки Бельбо, від магічного та окультного Лондона до езотеричної та кабалістичної Праги.

Спробою виходу за межі постмодерністської естетики стають наступні романи письменника – «Острів напередодні» («L'isola del giorno prima», 1994) та «Баудоліно» («Baudolino», 2000).

Дія роману «Острів напередодні» відбувається в XVII столітті, на кораблі, що застряг на мілині біля одного з островів Тихого океану. Головний герой Роберто де ла Гриве припливає на плоті до таємничого корабля, обстежує його, нікого на ньому не знайшовши сідає писати листи дамі, в яких поринає у вир

спогадів про своє життя. Умберто Еко стилізує мову персонажа під тогочасну, змальовує численні рефлексії героя щодо життя та смерті, порівнює завоювання нових земель із завоюванням серця дами. З часом він розуміє, що на кораблі ще хтось є, бо поливаються квіти, відбуваються інші містичні історії. Врешті-решт він потрапляє на таємничого мешканця корабля – старого єзуїта Каспара. Разом вони намагаються вибратися з корабля й дістатися до людей. Книга насичена релігійними та філософськими роздумами, метою яких є змусити читача замислитися над сенсом буття людини.

В романі «Баудоліно» Умберто Еко переносить читачів у часи хрестових походів, у центрі сюжету біографія легендарної особистості – названого сина німецького імператора Фрідріха I, чиє ім'я винесено в назву роману. У романі поєднано дві історії. Перша складається з розповіді про те, як вже немолодий Баудоліно опиняється в Константинополі під час захоплення міста варварами. Він знайомиться з Микитою Хоніатом (реальною історичною особою, автором «Історії Константинополя від смерті Олексія I до захоплення міста хрестоносцями (1118-1206)»), рятує його від загибелі та допомагає втекти з розореного міста разом з родиною. Тим самим, перед читачем постає вигаданий романний світ, в якому органічно співіснують фікційні персонажі й реальні історичні особи.

Під час згаданих пригод Баудоліно розповідає Микиті Хоніату історію свого життя (що стає основною сюжетною лінією). З перших сторінок Баудоліно позиціонується в якості брехуна, тим самим одразу оприявнюється ненадійна нарація. Як тільки читач розслабляється й у все вірить, як герой починає крутити роман з жінкою-козою та потрапляє в полон до собакоголових.

Авторський текст містить чимало прихованих цитат, що відсилають уважного читача до використаної джерельної бази, а отже, читачеві пропонується провести власне історико-біографічне розслідування та відділити правду від вимислу.

Автор виходить з того, що Баудоліно – це названий син Фрідріха Барбаросси, тому досить логічним виглядає тісне переплетення їхніх життєписів. Біографія німецького імператора подається крізь призму свідомості брехливого

Баудоліно від часу їхньої першої зустрічі в Італії до загибелі Фрідріха I в Малій Азії. При цьому життєпис Фрідріха Барбаросси розпорошено сторінками твору, він постає у вигляді набору текстових блоків, що розташовані за хронологією подій. Перед читачем постає не лише його фізичний та психологічний портрети в різні періоди життєдіяльності, а й відображено особисту (як-от одруження з Беатріс Бургундською) та політичну біографії (зокрема описано особливості внутрішньої й зовнішньої політики, відносини з главами католицької церкви, запеклу боротьбу з італійськими містами, хрестові походи до Святої землі тощо).

Біографії Баудоліно та Фрідріха I є взаємопов'язаними й взаємозалежними одна від одної. З одного боку, імператор піклувався про Баудоліно, займався його освітою, забезпечував роботою, а отже, надавав засоби для існування. З іншого, – щоб допомогти своєму названому батькові у встановленні беззастережної влади на теренах його імперії, Баудоліно вдається до численних фальсифікацій (зокрема до підробки священних реліквій, як-от туринської плащаниці, чаші Граалю тощо, підробки листа від легендарного Пресвітера Іоанна й т.ін.). При цьому автор майстерно переплітає реальні факти життєпису Фрідріха I з вигаданими сюжетними ходами, і постать Баудоліно стає ключем до розуміння певних дій та вчинків Барбаросси. Так, саме завдяки Баудоліно Фрідріх заручається підтримкою болонських професорів, відправляється в третій хрестовий похід, завдяки Баудоліно його тіло знаходять у гірській річці. Відтак у романі йде підтасовка справжніх біографічних фактів домисленими або вигаданими історіями.

Особливістю літературного стилю Умберто Еко є простота викладу, висока інтелектуальність, увага до деталей, насиченість романів великою кількістю історичних, культурологічних фактів, стилізація мовлення персонажів під мовлення тієї епохи, що описується, цікавий, захоплюючий сюжет, інтертекстуальність, іронічність. Завдяки цьому він став одним з найвидатніших письменників кінця XX – початку XXI століть.

В українському перекладі у різний час було видано «Маятник Фуко» (1998), «Роль читача. Дослідження з семіотики

текстів» (2004) у видавництві «Літопис»; «Ім'я рози» (2006), «Бавдоліно» (2009), «Празький цвинтар» (2011), «Таємниче полум'я цариці Лоани» (2012), «Номер нуль» (2015), «Острів напередодні» (2016) у видавництві «Фоліо»; «Як написати дипломну роботу: Гуманітарні науки» (2007) у видавництві «Мандрівець»; «Три оповідки» (2013) у видавництві «Лаурус»; «Не сподівайтесь позбутися книжок» (2015) у «Видавництві Старого Лева»; у журналі «Всесвіт» друкувалися окремі фрагменти роману «Дивовижний вогонь королеви Лоани».

Запитання і завдання

Простежте життєвий та творчий шлях Умберто Еко.

Назвіть риси ідіостилу письменника.

Риси якого напряму віддзеркалились у літературній творчості Умберто Еко.

Простежте риси інтертекстуальності романістики Умберто Еко.

Назвіть функції метатекстуальних коментарів у романі «Імені рози».

Охарактеризуйте квазібіографічний дискурс роману «Бавдоліно».

Які твори письменника було перекладено українською мовою?

Література

Luigi Bauco, Francesco Millocca, Dizionario del «Pendolo di Foucault», Milano, Corbo, 1989.

Antonio Sorella (a cura di), Umberto Eco. Sponde remote e nuovi orizzonti, Pescara, Tracce, 2002.

Roberto Rampi, L'ornitorinco. Umberto Eco, Peirce e la conoscenza congetturale, M & B Publishing, Milano 2005, ISBN 88-7451-065-9

Marco Sonzogni, Echi di Eco, Balerna, Edizione Ulivo, 2007.

Peter Bondanella, Umberto Eco and the open text. Semiotics, fiction, popular culture, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

Peter Bondanella (a cura di), New Essays on Umberto Eco, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

Michael Caesar, Umberto Eco. Philosophy, Semiotics and the Work of Fiction, Cambridge, Polity Press, 1999.

Michele Castelnovi, *La mappa della biblioteca: geografia reale ed immaginaria secondo Umberto Eco*, in *Miscellanea di Storia delle esplorazioni* n. LX, Genova, 2015, pp. 195-253.

Roberto Cotroneo, *La diffidenza come sistema. Saggio sulla narrativa di Umberto Eco*, Milano, Anabasi, 1995.

Cosimo Di Bari, *A passo di critica. Il modello di Media Education nell'opera di Umberto Eco*, Firenze, Firenze University Press, 2009, ISBN 978-88-8453-928-1.

Lorenzo Flabbi, *La disposizione del sapere di Umberto Eco*, in *Atlante dei movimenti culturali. 1968-2007*, a cura di C. Cretella e P. Pieri, Clueb, Bologna 2007, ISBN 978-8849128994.

Cristina Farronato, *Eco's Chaosmos*, Toronto, University of Toronto Press, 2003.

Franco Forchetti, *Il segno e la rosa. I segreti della narrativa di Umberto Eco*, Roma, Castelvechi, 2005.

Anna Maria Lorusso, *Umberto Eco. Temi, problemi e percorsi semiotici*, Roma, Carocci, 2008.

Sandro Montalto (a cura di), *Umberto Eco: l'uomo che sapeva troppo*, Pisa, ETS, 2007.

Mauro Cascio, *Umberto Eco e la Massoneria*, Tipheret, Acireale, 2016.

Claudio Paolucci, *Umberto Eco. Tra ordine e avventura*, Milano, Feltrinelli, 2017.

Sara G. Beardsworth e Randall E. Auxier (a cura di), *La filosofia di Umberto Eco. Con la sua autobiografia intellettuale*, Edizione italiana a cura di Anna Maria Lorusso, La Nave di Teseo, Milano, 2021.

Діно Буццаті
Назарець В.М. (Півне)



Буццаті Діно (1906–1971), відомий сучасний італійський прозаїк, журналіст, художник.

Народився Буццаті 6 жовтня 1906р. на віллі в Сан-Пеллегріно, неподалік міста Беллуно (провінція Венето) в родині викладача Павійського університету. Закінчивши юридичний факультет університету, Буццаті

служив в армії, а з 1928 р. працював репортером відділу кримінальної хроніки в міланській газеті «Корр'єре делла сера». З 1939 р. він як військовий кореспондент перебував на італо-абіссінському фронті, а з 1940 р. продовжував свою нелегку роботу на крейсері «Ф'юме», який брав участь у кількох значних морських битвах проти військ антифашистської коаліції. Після вересня 1943 р., коли Італія вийшла з війни, Буццаті повернувся в Мілан, де продовжив працювати в «Корр'єре делла сера».

На відміну від багатьох інших журналістів, він не висловлював опозиційних фашистському режимові ідей, але й не виступав на його підтримку. Журналістську діяльність і співпрацю з «Корр'єре делла сера» Буццаті продовжив і в повоєнний період аж до останніх днів свого життя. «Журналістика, – говорив Буццаті, – є для мене не супутнім ремеслом, а одним із аспектів моєї професії. Оптимум журналістики збігається з оптимумом літератури». У повоєнний період паралельно з літературною діяльністю Буццаті професійно займався і живописом, заслуживши репутацію одного з найталановитіших італійських художників XX ст. Помер письменник від раку 28 січня 1971 року в Мілані. Письменник знав про свою хворобу. Незадовго до смерті він написав оповідання «Полк йде на світанку». Головний герой оповідання – старий військовий, який відчуває наближення смерті і усвідомлює її неминучість. Все, що йому залишається, це час до світанку, заповнений спогадами і болісними роздумами про життя.

Основні теми творчості Буццаті – самотність людини, незахищеність її внутрішнього світу, боротьба за утвердження нетлінних духовних цінностей, незворотність плину часу і неминучість смерті. Майже в усіх творах письменника відчувається атмосфера незрозумілою загрози і самотності. Персонажі творів Буццаті часто потрапляють в незрозумілі і заплутані життєві обставини, іронічні і трагічні водночас. Пафос творів Буццаті тяжіє до фантастики, нерідко має характер притчі, його часто пов'язують з естетикою театру парадоксу та театру абсурду. Саме тому його прозові твори надзвичайно сценічні.

Літературний дебют Буццаті відбувся у 1933 р., коли

вийшов друком роман «Барнабо з гір», який засвідчив модерністські, екзистенційні симпатії письменника. Позбавлений часової конкретики, роман розповідає про молодого лісника Барнабо, який у сутичці з розбійниками проявив боягузтво, що призвело до смерті його товариша. Лісники прогнали Барнабо, і він, покинувши гори, довгі роки живе в долині, мріючи про той день, коли зможе спокутувати свій гріх. Але коли йому трапляється реальна нагода зробити це, вбивши із засідки тих самих розбійників, він не може цього зробити. Барнабо усвідомлює, що вже нічим не виправдає тих безглузвих страждань, на які прирікає людину життя.

У 30-х рр. Буццаті написав також роман «Таємниця старого лісу» (1935) і один з найкращих своїх творів, створених в стилі, близькому до кафкіанського, – роман «Татарська пустеля» (1939).

Роман «Таємниця старого лісу» створений у формі казкової притчі і розповідає про те, як деспотичний чоловік, офіцер у званні полковника, успадкував лісову територію, на якій спробував встановити власний, звичний для нього розпорядок життя та правила поведінки. Але ліс, який виявився дивовижною живою сутністю, що живе за законами природної гармонії, протиставив себе намірам недалекоглядного господаря. В романі письменник створює фантастичний світ, в якому живуть лісові духи, творяться різноманітні дива, люди розмовляють з птахами та вітром, а порушення законів природи може обернутися непередбачуваними й трагічними наслідками.

Головний герой роману «Татарська пустеля» – молодий лейтенант Дрого, який щойно закінчив військове училище і потрапив на службу у Фортецю, що навіює асоціації з кафкіанським Замком. Таємнича Фортеця розміщена на краю величезної татарської пустелі, її функція полягає у протистоянні потенційному вторгненню ворога з північних кордонів, але з'ясовується, що з часу зведення Фортеці звідти ніколи ніхто не нападав, більше того, ніхто навіть і не знає достовірно, що розташоване по той бік татарської пустелі. Фортеця перетворюється для героїв роману, з одного боку, у гнітючий символ якоїсь невідомої і страшної загрози, а, з іншого боку, – у символ вищої, справжньої реальності, що

зрештою виправдовує сенс існування самої Фортеці та її захисників. Офіцери Фортеці в будь-який момент можуть змінити місце служби, але усі вони, немов зачаровані, очікують початку великого Невідомого. І ворог, зрештою, дійсно підходить з боку татарської пустелі до стін Фортеці, але Дрого до цього часу вже став старим і немічним, і його у цей вирішальний момент, на який він чекав усе своє життя, просто проганяють, аби звільнити місце на бастіонах для молодого і боєздатного офіцера. Дорогою з Фортеці Дрого помирає, і в момент смерті до нього приходить усвідомлення того, що це і є головна подія його життя. Він помирає, дивлячись у нічне небо. В романі порушено традиційну для творчості Буццаті тематику конфлікту між невідворотністю плину часу, що «роз'їдає» людське життя, і прагненням людини, яка усвідомлює свою фатальну підпорядкованість коловороту життя та смерті, зберегти свою моральну гідність та особистісну ідентичність.

В 1945 р. Буццаті створив книгу, яку назвав «Знамените нашестя ведмедів на Сицилію». З американського вторгнення на Сицилію розпочалося звільнення Італії від фашистської диктатури, відтак вже самою назвою твір немовби натякає на цю подію. В післявоєнній Італії з'явилася ціла низка творів, присвячених темі антифашистського спротиву, проте, попри читацьку очікування, книга Буццаті більше схожа на казкову притчу, в якій в алегоричній формі йдеться про повсякденне буття людей, їхні стосунки, проблеми моралі та питання суспільної ієрархії. Фабульну основу твору складає розповідь про ведмедів, які живуть в горах Сицилії. Нестерпні морози, холод і голод змусили їх спуститися з гір і вступити в битву з людьми. Розгромивши війська злого й підступного тирана ерцгерцога, ведмеді почали правити Сицилією. Поступово вони не тільки помирилися з людьми, але й перейняли усі їхні суспільні та моральні риси та норми поведінки. Серед них з'явилися ведмеді-аристократи, ведмеді-люмпени, звичайними для «олюднених» тварин стали жадібність, зрада, лінощі, лихварство та чвари. І лише завдячуючи своєму царю Леонціо, який ціною власного життя спокутував гріхи своїх підданих, ведмеді позбулися набутих ними людських вад і змогли повернутися повернулися назад в гори, не взявши з людського світу навіть шпильки. До тексту казки Буццаті власноруч

створив ілюстрації, які започаткували його подальші захоплення живописом. В післявоєнній Італії Буццаті став одним з найвідоміших художників.

Справжній літературний успіх прийшов до Буццаті наприкінці 50-х років. У 1958 р. він видав збірку «Шістдесят оповідань», за яку отримав одну з найпрестижніших літературних премій Італії – «Стрега». У 1960 р. вийшов друком роман «Збільшений портрет», який критика назвала першим італійським науково-фантастичним твором, згодом Буццаті створив зразки психологічної прози – роман «Кохання» (1963), видав збірку новел «Коломбр» (1966). Стиль його творів 60-х років пронизаний песимістичною іронією з приводу невтішних, на його думку, перспектив науково-технічного прогресу, реальної загрози дегуманізації мистецтва, відчуження людської особистості від суспільства, трагедійної плинності людського життя. Професору Ісмані, головному герою роману «Збільшений портрет» було запропоновано взяти участь в загадкових таємних дослідженнях, настільки секретних, що йому заздалегідь навіть не пояснили, чим він буде займатися. Утаємниченість проекту породжує у професора певні моральні сумніви, але перспектива цікавої роботи їх переважає. В останньому романі письменника – «Кохання» розповідається про кохання 49-літнього Антоніо Доріго до повії. Спочатку Антоніо переконаний, що межами стосунків чоловіка і жінки є виключно почуттєва насолода. Але поступово він закохується в Лаїду, і ця несподівана любов стає для нього мукою, змінюючи його життя і звичні уявлення про світ. Він болісно сприймає закінчення їхніх стосунків, намагається позбутися фатальної пристрасті, але зрештою вона й стає причиною його смерті. На сьогоднішній день «Кохання» – один з найвідоміших творів Буццаті, який в 1966 р. був навіть екранізований.

Окремі твори Буццаті українською мовою переклала О. Пахльовська.

Запитання і завдання

Простежте життєвий та творчий шлях Буццаті.

Які творчі мотиви є магістральними для прозового спадку письменника? Як вони виявляють себе в творах письменника?

Чи погоджуєтесь ви, що в романі Буццаті «Татарська пустеля» знайшли відображення постулати філософії екзистенціалізму? Обґрунтуйте свою думку.

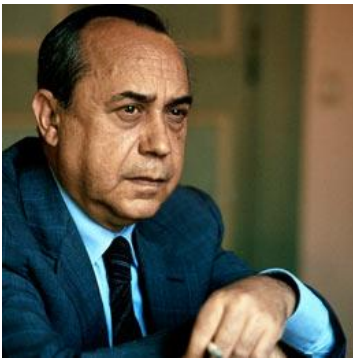
Прокоментуйте ідейний зміст «Знаменитого нашестя ведмедів на Сицилію» Буццаті.

Література

Назарець В. Буццаті Діно. *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник*. У 2-х т. Т.1. Тернопіль, «Навчальна книга–Богдан», 2005. С. 210–211.

Хлодовский Р. Гиперболы и параболы печального Дино Буццати. *Буццати Д. Избранное*. Москва: Радуга, 1989. С. 5 – 23.

Леонардо Шаша *Назарець В.М. (Рівне)*



Шаша Леонардо (1921–1989), один з найбільш популярних італійських прозаїків другої половини XX ст., автор прози, що порушує гостросоціальні проблеми сучасності.

Щаша народився 8 січня 1921 р. в Ракальмуто (провінція Агрідженто) на Сицилії. Його мати Дженовеффа Мартореллі була домогосподаркою, батько Паскуале Шаша працював в гірничій промисловості. Після закінчення школи Шаша працював помічником кравця, а в 1935 р. вступив в педагогічний коледж. Впродовж 1941–1948 рр. Шаша працював у сільському господарстві, займався закупівлею зерна. З 1949 р. влаштувався викладачем в початкову школу в Ракальмуто, а з 1957 р. працював в одній із шкіл Палермо. До літературних спроб Шаша вдався на початку 50-х років, а з 1968 р., звільнившись зі школи, став професійним письменником. Пізніше займався політичною діяльністю, був членом європейського парламенту і членом муніципальної ради міста Палермо. Після викрадення і вбивства терористичними «Червоними бригадами» прем'єр-міністра Італії Альдо Моро, Шаша опублікував «Справу Моро» (1978), листи прем'єр-

міністра своїм колегам з християнсько-демократичної партії. У парламенті він активно займався справою Моро.

Коло літературних інтересів Шаши – це насамперед Сицилія, її історія та політичне сьогодення, її люди та проблеми їхнього соціального життя і побуту, щільно переплетені з роздумами письменника про загальнолюдські проблеми, про природу добра і зла, старості і смерті, науки та мистецтва.

Письменник зауважував, що йому складно пояснити особливості власного творчого процесу, в якому одна думка викликає іншу, відтак персонажі починають діяти всупереч волі автора, а він – іронізувати над собою і, зрештою, самоусувається, внаслідок чого постає зовсім інша книга, відмінна від початкового задуму. Водночас Шаша визнавав: «Книги, які я пишу, завжди мають певну ідею і розгортаються відповідно до плану. Я намагаюсь переконати читача, користуючись зображенням реального або вигаданого факта». Творчий акт у Шаши завжди пов'язаний з великою попередньою роботою, він не імпровізує, він саме працює і підкреслює це. Одного разу він висловив чітку формулу: «Для мене документи – це література, але ще в не обробленому стані. Я вірю в них, як вірю й в літературу». Професіоналізм для письменника був етичним поняттям. Він не раз повторював, що отримує задоволення від самого процесу творчості: «Я помітив, що ті книги, які мені було особливо приємно писати, користуються найбільшою популярністю у читача. Коли я помічаю, що писати мені нудно або мене це втомлює, я вважаю за краще перервати роботу, відкласти на завтра, або й відмовитись від неї взагалі».

До літератури Шаша звернувся достатньо пізно, його перша книжка «Церковні приходи Регальпетри» (1956), присвячена опису життя маленького сіцилійського містечка, з'явилася, коли її автору виповнилось 35 років. В основу книги були покладені надруковані за рік до того в одному з літературних журналів «Шкільні історії», в яких Шаша змалював власний досвід спілкування вчителя з учнями. Після публікації «Шкільних історій» книговидавець Віто Латерца запропонував письменнику написати книгу про Ракальмуто-Регальпетре. Так з'явилися «Церковні приходи Регальпетри». Продовжуючи порушені в «Шкільних історіях» теми, Шаша

описував у новій книзі різні соціальні прошарки невеличкого сицилійського містечка Регальпетри і її церковні приходи.

Якщо перша книга Шаши мала яскраве фактологічне і соціологічне спрямування, то вже в наступній – «Сицилійські родичі» (1960) вперше у його творчості прозвучали політичні, викривальні мотиви. В центрі зображення трьох оповідань, які увійшли до книги, гнітюча атмосфера фашистського режиму та неминучості його краху.

Популярність Шаши принесли два його наступні гостросоціальні романи «Сова з'являється вдень» (1961) та «Кожному своє» (1966), в яких викривається діяльність сицилійської мафії, корумпованість сицилійського судочинства та бюрократичного чиновництва. Цю ж тему письменник порушив і у своєму резонасному романі «Контекст» (1971), якому сам дав визначення – «притча про владу», розкривши у творі механізми безпринципної закулісної боротьби правих і лівих політичних кіл за владу.

В романі Шаша пародіює стильові особливості класичного детективу. Події книги відбуваються у вигаданій країні, політичні реалії якої безпомилково співвідносять її з тогочасною Італією. Використовуючи детективний сюжет, інтерпретований у формі філософської притчі, Шаша змальовує у романі низку вбивств, скоєних серійним вбивцею, які влада намагається використати у своїх політичних інтересах з метою дискредитації лівих угруповань. Агенти таємної поліції вбивають поліцейського інспектора, який намагається знайти справжнього злочинця, а разом із ним й керівника «Інтернаціональної революційної партії» Амара, якому інспектор намагався відкрити правду. Атмосфера політичних інтриг та безпринципних методів боротьби за владу, відображена у романі Шаши, невдовзі знайшла дзеркальне відображення в політичному житті країни. Через кілька місяців після публікації першої частини роману Шаши в одному з літературних журналів в Палермо сталося резонасне вбивство прокурора Республіки Пьєтро Скальоне. Роман Шаши в пресі відразу ж було інтерпретовано як сумне передбачення політичних реалій суспільного життя Італії, а сам письменник здобув славу «літературної Касандри». В самому романі жодного разу не вживається слово «мафія», але після

публікації «Контексту» її присутність у владних політичних колах Італії стала очевидним і беззаперечним фактом.

В ці роки викристалізуються й основні принципи художнього методу, що ним користувався Шаша і який, за його словами, полягає у «включенні в поліцейський роман драми в дусі Піранделло». В своїх романах, що представляють з себе своєрідні філософські детективи, Шаша поєднує традиції класичного детективного твору із гострою інтригою та інтелектуальну, з множинністю багатьох ймовірних рішень, часто парадоксальних, прозу. В основу творів Шаша найчастіше покладені певні життєві або історичні факти, в яких є певна загадка, певна недовомовленість, що її шляхом ретельного логічного аналізу він намагається виявити і реконструювати. В дусі подібних інтелектуальних реконструкцій побудовані його історичні повісті «Смерть інквізителя» (1964), «Єгипетська хартія» (1963), «Палермські вбивці» (1976), політичний роман «Будь-якими засобами» (1974), філософсько-психологічне есе «Зникнення Майорани» (1975), присвячене реальній події, що мала місце в 1938 р. – таємничому зникненню талановитого італійського фізика Майорана, який став відомий своїми відкриттями в галузі ядерної фізики. Шаша інтерпретує обставини його зникнення як акт символічного «самоусунення» людини, яка розуміє можливі наслідки атомної війни і через свої високі моральні переконання не бажає брати участі у її підготовці.

Крім політично «заангажованих» романів та повістей Шаша писав твори про життя та побут мешканців Сицилії, нариси про сицилійських письменників, кіносценарії, підготував фотоальбом релігійних свят на Сицилії. В невеличкій ліричній повісті «Море кольору вина» (1973) він розповів про свою поїздку на Сицилію разом з випадковими попутниками, про людські характери, дитячу психологію, кохання та місцеві звичаї.

Твори Шаши користувалися незмінною популярністю в усіх країнах європейського континенту. Переклади його романів часто з'являлися майже одночасно з їхніми виданнями на батьківщині письменника. Багато з них були екранізовані. Шаша був почесним громадянином багатьох

західноєвропейських міст, лауреатом численних літературних премій та нагород.

Помер Шаша 20 листопада 1989 р. в Палермо. Одним з перших, хто висловив співчуття його дружині, був президент Французької Республіки Франсуа Міттеран. Поховали письменника на маленькому сільському цвинтарі в Ракальмуто, селищі, де він народився. Пам'ятник письменнику виконаний у формі білого мрамору, який стелеться по землі, нагадуючи книжкову сторінку. На пам'ятнику викарбувана фраза: «Ми будемо згадувати про цю планету».

Запитання і завдання

Простежте життєвий та творчий шлях Шаши. Якими творчими принципами він користувався у своїй літературній діяльності?

Охарактеризуйте проблематику творчих пошуків Шаши.

Розкрийте «резонасне» літературне значення роману Шаши «Контекст».

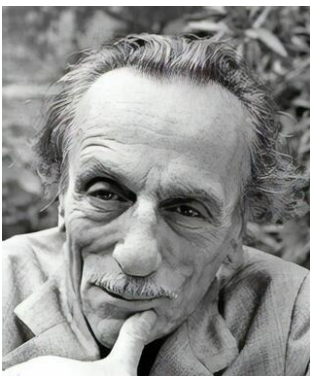
Література

История итальянской литературы XIX–XX веков. Москва: Высшая школа, 1990. 286 с.

Кин Ц. Итальянские мозаики. Москва: Советский писатель, 1980.

Едуардо Де Філіппо

Назарець В.М. (Рівне)



Де Філіппо Едуардо (справжнє прізвище Пассареллі), (1900–1984), видатний італійський драматург-комедіограф, режисер, актор.

Народився Де Філіппо 24 травня 1900 р. в Неаполі, в театральній родині з давніми традиціями. Вперше на сцену Де Філіппо вийшов, коли йому ледве виповнилось чотири роки. Закінченої освіти Де Філіппо не отримав: вчився тільки в школі і недовго у коледжі. Справжньою школою для майбутнього драматурга став театр його батька, в якому з раннього дитинства він засвоював секрети майбутньої професії. З чотирнадцяти років він був зарахований до штату

професійного неаполітанського театру, а в 1929 р., обравши собі псевдонім «Де Філіппо», разом з братом і старшою сестрою створив власний «Гумористичний театр Де Філіппо», з яким вони об'їздили всю Італію. Театр проіснував 13 років. Наприкінці 1944 р. шляхи братів розійшлися, кожен з них очолив свій театр. Сестра Тітін залишилася з Едуардо. Для неї він написав багато жіночих ролей в своїх п'єсах.

На формування театру Де Філіппо суттєвий вплив мали драматургія Л. Піранделло, старовинна комедія дель арте та веристська драма. Драматург писав свої комедії неаполітанським діалектом, пізніше окремі з них він власноруч перекладав літературною італійською мовою. Як зауважує М. Скорнякова, його театр складався під впливом мистецтва психологічної правди і традицій неаполітанського діалектного театру, частково театрального неореалізму. »Театр – це життя, інсценування реального життя», – так визначав сам Де Філіппо головну особливість свого мистецтва, суть якого в тісному зв'язку з життям народу, з повсякденним побутом неаполітанців. Водночас (і саме цим він відрізнявся від неореалістів) його театр продовжував традиції неаполітанської сцени, яку започаткувала комедія масок. Майже всі драматургічні твори Де Філіппо присвячені рідному Неаполю, а його герої – звичайні неаполітанці. Комедії Де Філіппо поєднують ознаки різних жанрів: комедії, трагедії, фарсу, драми, мелодрами. Де Філіппо завжди сам ставив свої п'єси і завжди грав в них головні ролі. Стрижнем його театру є головний герой. Цю роль він писав для себе і частково з себе, сам її виконував, тому його персонаж зазвичай близький автору і зовні і внутрішньо. Цей персонаж має одну унікальну особливість: він одночасно сприймається й як живе людське обличчя, й як умовний комічний персонаж, оскільки наділений усіма властивостями справжньої людини, але разом з тим й рисами театральної маски.

В творчому спадку Де Філіппо, за його власними підрахунками, 55 п'єс. Перший успіх приходить до нього після появи п'єси «Різдво в помешканні синьйора Куп'єлло» (1931) – ліричної комедії, центрі зображення якої своєрідний неапольський Дон-Кіхот, простий італієць, сеньйор Лука Куп'єлло, що захоплений майструванням улюбленої іграшки і

немовби не помічає, як розпадається його численна сім'я. Як і Дон-Кіхот, Лука Куп'єлло виглядає й смішним, й ліричним водночас. Головні риси його характеру відзначають щира дитяча наївність, безкорисливість і доброта. Дізнавшись трагічну правду про свою родину, він не може пережити горя й невдовзі помирає. Герой помер, але «комедію не закінчено», навпаки, до неї закладено перспективу духовного відродження в особі дітей Луки Куп'єлло, в яких немовби вселяється його дух, спонукаючи їх бути кращими, спроможними до гідного людського життя

Вже в цій, першій п'єсі окреслюються основні жанрові відмінності комедії Де Філіппо. За словами І. Полуяхтової, тематику та фабульну основу його творів, як правило, складає сімейний конфлікт: сварка чоловік і дружини, негаразди в стосунках батьків і дітей, матеріальні труднощі. В фіналі, як це і прийнято в комедії, все стає на свої місця, злагода і звичайний ритм життя родини поновлюються. Комедії Де Філіппо 40–50-х років є гостросоціальними за своєю проблематикою. На першому плані в них – тема бідності і багатства, соціальної несправедливості, влади грошей. Демократична спрямованість їхньої проблематики, оптимістичні сподівання на духовне оновлення суспільства споріднює ці комедії з естетикою неореалізму. Водночас, багатьом комедіям Де Філіппо надано філософсько-притчевого звучання: непорозуміння окремо взятої сім'ї часто символізують у нього конфлікти історичного масштабу.

На 40–60-ті роки припадає розквіт комедійної драматургії Де Філіппо: «Неаполь-мільйонер» (1945), «Примари» (1946), «Брехня на довгих ногах» (1948), «Страх номер 1» (1956), «Моя сім'я» (1956), «Де Преторе Вінченцо» (1957), «Мер району Саніта» (1960).

Події комедії «Неаполь-мільйонер» відтворюють атмосферу Другої світової війни, постійні бомбардування, відчуття страху та розгубленості простих італійців. Головний герой твору – водій трамвая Дженнаро Йовіне потрапляє в німецький полон, де, внаслідок пережитих моральних страждань, духовно відроджується. Його сім'я, яка переживає нелегкі часи, на межі розпаду. Дружина Амалія змушена спекулювати, син ледве не став крадієм, доньку обдурили й

збесчестили. Дженнаро відчуває, як поступово втрачає психологічний зв'язок з родиною, але, повернувшись з полону іншою людиною, знаходить у собі сили повернути вже майже втрачену сім'ю. Важливим елементом комедії є порушена в ній соціальна проблематика: війна травмує свідомість і психологію людини, але водночас її загартовує, допомагає більш чітко й безкомпромісно усвідомити сутність добра і зла, справжню цінність буденних, на перший погляд, але в основі своїй глибоко духовних людських почуттів та прагнень.

Схожою є й проблематика комедії «Моя сім'я». Як і Дженнаро Йовіне, головний герой п'єси диктор радіо Альберто Стільяно відчуває, що його сім'я розпадається. Дружина перетворилася на затяту картярку, син з наміром стати кінозіркою, тікає з дому, а донька Розарія вдає з себе «вільну від моралі» жінку. Аби врятувати родину Стільяно імітує хворобу, внаслідок якої він нібито втратив голос – головний засіб заробітку і добробуту його родини. «Хвороба» зрештою допомогла не лише «вилікувати», але й психологічно і морально згуртувати сім'ю.

Парадоксальна ситуація відтворена в комедії «Де Преторе Вінченцо». Її головний герой, злодій Вінченцо, який сам себе називає «представником найдавнішої професії», в фіналі комедії, смертельно поранений кулею поліцейського й переживаючи останні хвилини життя, бачить дивовижний сон. В ньому він постає перед Богом, який запитує героя про причини його негідної прижиттєвої поведінки. Намагаючись виправдатись перед Богом, Вінченцо говорить: «Зрозумійте мене, Господе Боже, я крав не від доброго життя, повинен був я щось їсти? Таких, як я, багато». Бог його прощає, але з умовою, що, потрапивши до раю, він навчиться писати і засвоїть правила моральної поведінки.

Провідною тема злочинності є і в трагічній комедії «Мер району Саніта», головний герой якої Антоніо Барракано, «хрещений батько» мафії в одному з неаполітанських районів, намагається допомогти своїм підлеглим, навіюючи їм думку про правосуддя і моральність, але, зрештою, гине від кулі одного з них.

Найкращою з п'єс цього періоду вважається комедія «Філумена Мартурано» (1947). Головна героїня комедії, 48-

літня Філумена, що в минулому з матеріальних причин змушена була стати повією, намагається примусити свого постійного коханця, заможного комерсанта Доменіко Соріано, взяти з нею шлюб. Філумена має трьох дорослих позашлюбних синів, що стає перешкодою для здійснення її планів, але, зрештою, комерсанти погоджується на шлюб і визнає усіх трьох своїми дітьми. Комедія порушувала серйозну проблематику, пов'язану з соціальною нерівністю, становищем жінки в сучасному суспільстві, недостатньою увагою з боку останнього до дітей, морально-етичних негараздів суспільства. П'єса з успіхом пройшла майже в усіх театрах Європи, а в 60-ті роки була екранізована.

В драматургії Де Філіппо 60-х років загострюються соціально-критичні мотиви, водночас більш помітною стає схильність до використання складних філософсько-символічних образів: «Мистецтво комедії» (1965), «Циліндр» (1966), «Екзамени не закінчуються ніколи» (1973), єдина історична драма «Томмазо Д'Амальфі» (1963).

Де Філіппо прославився не лише як автор п'єс, але й як творець власної театральної системи, яку він впроваджував в життя, створивши спочатку у Флоренції (в 70-ті роки), а потім в 1981 р. в Римі школу для молодих драматургів. Помер Де Філіппо 31 жовтня 1984 р. у Римі. Свій театр він передав синові Луці, який став актором і продовжив родинну традицію.

Комедії Де Філіппо завдяки гуманістичному пафосу та народності стали явищем світового театру XX ст. В Україні також поставлено ряд його п'єс, зокрема «Філумена Мартурано» (Київський український театр ім. І. Франка, 1957; Київський російський театр ім. Лесі Українки, 80-ті рр.), «Вертеп пана Куп'єлло» (Дніпропетровський український театр ім. Т.Г. Шевченка, 1966), «Циліндр» (Київський молодіжний театр, 1983), «Людина і джентльмен» (театр-студія при Київському театральному інституті, 1989). Українською мовою окремі п'єси Де Ф. переклав А. Перепада та ін.

Запитання і завдання

Які біографічні обставини визначили спрямованість творчого шляху Де Філіппо?

Охарактеризуйте особливості театру Де Філіппо.

Визначте жанрову та ідейно–тематичну специфіку комедій Де Філіппо.

Проаналізуйте ідейний зміст комедій Де Філіппо 40–60-х років.

Література

Бояджиев Г. Эдуардо де Филиппе и его герои. *Театр*. 1957. № 3.

Бушуева С. Итальянский современный театр. Ленинград: Искусство, 1983. 176 с.

Гаккебуш В. Театр національної вулиці. *Всесвіт*. 1962. № 8.

История итальянской литературы XIX–XX веков. Москва: Высшая школа, 1990. 286 с.

Марков П. Пять спектаклей театра Эдуарде. *Театр*. 1962. № 7.

Молодцова М. Эдуарде Де Филиппе. Москва : Искусство, 1965.

Шагинян М. Театр Эдуарде. *Шагинян М. Зарубежные письма*. Москва: Советский писатель, 1969.

Васко Пратоліні

Назарець В.М. (Рівне)



Пратоліні Васко (1913–1991), італійський письменник, один з найбільш значних представників неореалістичної прози.

Пратоліні народився 19 жовтня 1913 р. в Флоренції, в родині офіціанта невеличкої кав'ярні. З 9-ти років почав працювати, а з 15-ти років став робітником типографії. У вільний від роботи час активно займався самоосвітою. Наприкінці 30-х років Пратоліні познайомився з колом інтелектуалів часопису «Соларія», з якими упродовж 1938–1939 рр. видавав журнал «Марсове поле». В 40-х роках Пратоліні працює в міністерстві освіти в Римі, в роки війни бере активну участь в русі антифашистського опору. Після закінчення війни остаточно перебирається до Риму, де упродовж наступних десятиліть займався культурою та літературою, проблемами розвитку радіо та кіно, був

відмічений численними міжнародними преміями за активну літературну та громадську діяльність. Помер письменник в 1991 р. в Римі.

Загалом, як зауважує С. Логіш, «творчість Пратоліні дістала позитивну оцінку літературної критики, проте нерідко стосовно його творів виникали суперечки. Автору дорікали за те, що він першим з італійських письменників відмовився від багатьох традиційних прийомів епохи декадансу: від теми дитинства, до якого апелюють герої, від хворобливої чуттєвості, еротизму, насильства. Натомість Пратоліні відтворює прості й природні почуття дружби, кохання; його герої беруть участь в політичних подіях, відображених в романах об'єктивно і реалістично. Водночас марксистська критика майже зрадою вважала той факт, що письменник поступово віддаляється від суто реалістичної манери письма і переважну увагу приділяє ліризму, зображенню внутрішнього світу персонажів, звертається до різноманітних стильових експериментів».

Перші літературні кроки Пратоліні зробив як автор нарисів та літературно-критичних статей, навіяних художньою атмосферою модернізму. В модерністському контексті написаний і перший значний за обсягом твір Пратоліні, повість «Зелений килим» (1941), в якому розповідається про перші життєві враження п'ятилітньої дитини, що сприймає життя як щось страшне і містично незрозуміле. Але вже в наступному році письменник переробив цю повість під назвою «Вулиця Магадзіні» (1942), вилучивши при цьому елемент містики і, навпаки, посиливши елемент соціальної реальності, забарвлений безпосередністю і ліризмом дитячого світосприйняття. Для цієї, як і для низки наступних повістей 40-х років – «Подружки», «Дівчата із Сан-Фредьяно», «Родинна хроніка» характерні елементи ліризму та соціальної критики, поєднані з сімейно-хронікальною формою розповіді, автобіографічні та антифашистські мотиви, нарешті, наскрізний герой Валеріо, крізь образ якого проступають риси самого автора. В повісті «Родинна хроніка», присвяченій особі померлого брата Ферруччо, письменник ініціює своєрідну розмову з ним, сповнену співчуття і мотивів спокути через те, що занадто пізно вдався до спроби збагнути цінності та прагнення його внутрішнього світу.

Від особи Валеріо ведеться розповідь і в одному з найбільш значних творів Пратоліні 40-х років, романі «Квартал» (1945). В романі, дія якого відбувається в 30-х роках, описується життя одного з робітничих кварталів Флоренції. В центрі зображення долі чотирьох друзів, що вирости в робітничому кварталі – Джордже (стає кваліфікованим робітником і членом підпільної організації), Джино (перетворюється на кримінального злочинця), Карло (гине на війні, на якій опиняється під впливом мілітаристської пропаганди), Валеріо (через складні роздуми і переживання намагається обрати правильний життєвий шлях). Вже в цьому творі виявили себе ознаки нового художнього методу, неореалізму, який стане провідним в творчості Пратоліні 40–60-х років.

В найбільш яскравій формі неореалізм в творчості Пратоліні знаходить свій вияв в «Повісті про бідних закоханих» (1947), де змальовано ідейне протистояння простих мешканців невеличкої флорентійської вулиці дель Корно впродовж 1925–1926 років, спричинене посиленням тиску політичної ідеології фашизму. Мешканці вулиці – своєрідний символічний мікрообраз тогочасної Італії у цілому. Серед її мешканців трапляються різні люди – це й й заможна і аморальна Синьора, яка відверто зневажає простих трударів, і апологети фашистської ідеології Карліно та Освальдо, і зловісний лихвар Незі. На цьому непривабливому тлі особливо виділяється образ коваля Коррадо, на прізвище Мачисте («силач»), в якому риси народного, національного характеру поєднуються з високими суспільними ідеалами та волею до спротиву фашистам. В ніч, коли ті розправляються з прогресивними діячами, Мачисте на мотоциклі об'їжджає мешканців вулиці, попереджуючи їх про загрозу. Фашисти вбивають героя, але його мужня поведінка стає для усіх, навіть найбільш інертних, мешканців вулиці реальним і яскравим символічним заклик до спротиву фашистській загрозі.

В неореалістичному дусі написані й інші твори Пратоліні 40–50-х років, з яких виділяються романи «Герой нашого часу» (1949) і «Метелло» (1955).

Роман «Герой нашого часу» присвячений проблемі перевиховання італійської молоді, яка підпала під вплив фашистської ідеології. Головний герой твору – підліток на ім'я

Сандріно – син ідейного фашиста й палкий прибічник диктаторської ідеології Муссоліні. В романі детально проаналізовано цинічність і жорстокість рис його характеру, його амбіційні політичні ідеї, які поєднуються з жадобою влади, любовних утіх, які, зрештою, перетворюють його на злочинця.

Романом «Метелло» Пратоліні започаткував трилогію «Італійська історія», в якій поставив за мету охопити історію Італії з кінця XIX до 60-х років XX століття. В першому романі трилогії «Метелло» автор змальовує життєву долю юнака з містечка Вальдрано, який приїхав до Флоренції на початку століття. Його життєвий та ідейний світогляд формується на тлі значних подій італійської історії, пов'язаних з початком боротьби за права профспілок і розвитку робітничого руху. Цей твір, який, за визначенням самого Пратоліні, є жанровою матрицею «роману виховання», загалом, засвідчує приналежність його автора до прийомів неореалістичної естетики, але зосередженість автора на поглибленому психологізмі і невластивих неореалізму ліричних відступів засвідчив поступову відмову від засад його поетики. В другому романі трилогії «Марнотратство» об'єктом критики письменника є лицемірство й аморальність атмосфери, притаманної для суспільного життя Італії XX ст. В заключному романі трилогії «Алегорія і насмішка» через алегоричне протиставлення життя котів і мишей Пратоліні вдається до спростування фашистської ідеології.

Запитання і завдання

В чому полягають особливості творчого методу Пратоліні?

Які мотиви є визначальними в творчості Пратоліні?

Охарактеризуйте проблематику романів Пратоліні 40–50-х років.

Література

Акименко А. Формування особи молодого людини в романі В. Пратоліні «Постійність розуму». *Проблема особи в сучасних зарубіжних літературах*. Ленінград, 1971.

Зарубежные писатели. Библиографический словарь В 2 ч. Ч. 1. А – Л / Под ред. Н.П. Михальской. Москва: Просвещение: Учеб. лит., 1997. 476 с.

История итальянской литературы XIX–XX веков. Москва: Высшая школа, 1990. 286 с.

Потапова З. Неореализм в итальянской литературе. Москва: Издательство Академии Наук СССР. 1961. С. 97–131.

Джузеппе Томазі ді Лампедуза
Криворучко С. К. (Харків)



Джузеппе Томазі ді Лампедуза (1896–1957) італійський письменник. Дж.-Т. ді Лампедуза походив із аристократичного роду, який бере витоки ще у Візантійській імперії – 11 герцог Лампедузький, 12 герцог Пальмський, гранд Іспанії. Лише після смерті 1959 р. письменника нагородили премією Стерга за роман «Гепард».

Письменник народився в Палермо. Його виховували в аристократичних традиціях. 1915 р. він вступив у Римський університет на юридичний факультет, а 1917 р. у розпал Другої світової війни Дж.-Т. ді Лампедуза призивають до армії, після чого відправляють на фронт, і, як істинний аристократ, він йде на війну. Через місяць свого перебування на війні, він потрапляє у полон. Із табору полонених він намагався втекти двічі, через місяць – невдало, та через рік, майже на завершення війни, йому це вдалося. Аристократ провів у полоні більше року, що ще більше закалило його сильний дух.

Після завершення війни 1918 р. Дж.-Т. ді Лампедуза намагається продовжити навчання в університеті, однак, він зміг скласти лише один іспит, його виключили. Після 1920 р. він вступає в Генуезький університет, який теж кидає. Була здійснена і третя спроба – 1942 р. він вступає у Палермський університет на філологічний факультет, який теж покинув, не змігши завершити. Домашня аристократична освіта дала йому блискуче володіння англійською, німецькою та французькою мовами, також він мав глибокі знання з гуманітарних дисциплін, які отримав не в закладах освіти. Аристократ Дж.-Т. ді Лампедуза був інтелектуалом, вільнолюбивим, глибоким. Потрібно враховувати політичну ситуацію в Італії того часу, офіційний фашистський режим, який знищував

спроби інакомислення на всіх рівнях, в тому числі, в університетах. Війни відклали відбиток на долю письменника.

1922-1924 рр. він пише 24 коротких літературно-критичних статті, що надрукували в «Сицілійській газеті» під псевдонімом Джузеппе Аромазіті. 1926-1927 рр. письменник пише критичні літературні статті про європейську поезію, які друкує в журналі «Le opere e i giorni».

Завдяки спадку своїх пращурів Дж.-Т. ді Лампедуза вів певний образ життя: не працював заради зарплатні, подорожував, жив у Франції, Англії, Німеччині, Австрії. 1925 р. письменник познайомився з заміжньою баронесою Олександрою Вольф фон Штормезеє, до якої їздив 1927 та 1931 рр. у родовий маєток у Стамерієне. Родом Олександра походила із російських аристократів, народилася у Санкт-Петербурзі. Після її розлучення вони вінчаються 1932 р. у Ризі за православним обрядом у Благовещенському храмі. Свідком на цьому вінчанні була подруга Олександри – українка Ілляшенко Людмила. 1940 р. подружжя переїжджає в Палермо, у родовий маєток. У Італії в ці часи панує фашистський режим, розпочинається Друга світова війна, і Дж.-Т. ді Лампедуза знов призивають у армію, однак за станом здоров'я його демобілізують.

Велику увагу письменник приділяє своїй літературній творчості в ці часи. Також він займається благочинною діяльністю, упродовж 1944-1947 рр. очолює організацію Сицілійського Червоного хреста. Духовну та інтелектуальну спорідненість письменник відчуває по відношенню до свого кузена – барона Лучо Піколо де Калонovelла, з яким обговорює творчі задуми. Дж.-Т. ді Лампедуза дуже потребує спілкування, яке він знаходить у стосунках з Франческо Орландо – студентом-філологом Палермського університету. Дж.-Т. ді Лампедуза пропонує Франческо Орландо безкоштовно викладати йому англійську мову та літературу. Так поступово виникає студентське коло філологів, яке отримує безкоштовні заняття з мови та літератури у письменника без університецької освіти.

1954 р. за свої кошти Дж.-Т. ді Лампедуза друкує свою збірку поезії, яку відправляє італійському поету та критику Еудженіо Монтале. Критик запрошує його на зустріч із

літературами в Сан-Пеллегріно-Перме. Це спілкування вплинуло на рішення Дж.-Т. ді Лампедуза розпочати писати роман 1954 р.

Помирає письменник 1957 р. у Римі. Роман «Гепард» було надруковано вже після смерті письменника, як і інші його твори, серед яких збірка «Оповідання», повість «Лігея», есеї та статті. Із рукописів Дж.-Т. ді Лампедуза залишились лекції : «Лекції про Стендаля», «Вступ до французької словесності XVI ст.», «Англійська література. Від витоків до XVIII ст.». Ці лекції були написані для одного студента – Франческо Орландо, вони є ґрунтовними літературознавчими дослідженнями, які теж були надруковані після смерті Дж. Т. ді Лампедуза.

«Гепард» – роман надруковано 1958 р. Прототипом головного героя роману Фабріціо Корбери ді Саліна став пращур письменника – дідусь Джуліо Фабріціо Томазі ді Лампедуза. Назва роману символічна – гепард, який піднімається на задні лапи. Він зображений на родинному гербі ді Саліна. Структура роману складається із частин, які розпочинаються історичними датами. Так гармонійно співіснують «фрагментарність» – окремі історичні події, та єдність – об'єднання цих частин у романі. Хронологічно твір охоплює 50 років: події з 12 травня 1860 р. до початку 1910 р. Серед історичних подій письменник акцентує увагу на діях «Тисячі» Гарибальді в Сицілії, краху влади Бурбонів, утворенні Єдиної Італії.

Ідеєю роману було розкрити аристократичну ментальність, вишуканість, якій не залишилось місця і в XX ст., і в 2 пол. XIX ст. На тлі історичних подій ровиваються характери Танкреді, Фабріціо, Анжеліки, Чіччо Тумео. Дж.-Т. ді Лампедуза зображує психологічно сильного героя, який не хоче пристосовуватись до змінившихся умов часу, який не хоче та відмовляється приймати нові правила. Однак цей сильний герой, якого приваблює математика та астрономія, практично не може про себе подбати, оскільки не здатен порахувати власні прибутки та витрати. Дон Фабріціо не сприйняв об'єднання Італії, яке поклало край його звиклому засобу життя, однак він підтримує свого племінника Танкреді, який пристосовується до обставин: долучається до гарибальдійців, одружується з дочкою мера Доннафугати – Калоджеро Седари.

Життя дона Фабріціо віддзеркалює кризу, «перехід», в якому ніяково відчувається герой. Він відчуває приреченість, яка дорівнюється смерті.

Потрібно звернути увагу на рік написання – 1954 – після Другої світової війни. Алегорично Дж.-Т. ді Лампедуза говорить про приреченість не лише аристократичної культури, а й Італії: яка пережила крах Римської імперії, війни Середньовіччя, розбрат Відродження, об'єднання, Першу та Другу світові війни, подолала фашизм, однак перспективи на воскресіння минулої величі країни так і не з'явилося. Вона старіє, помирає, їй не залишилось місця у світовій процині. Італія, так само як аристократ, не вміє «рахувати», хоча з наукової точки зору блискуче «розуміє» «математику».

Дон Фабріціо обирає позицію спостерігача за подіями. Він глибока людина, яка наповнює сенсом існування кожен хвилину свого життя, коли намагається пізнати природу, зірковість неба, обираючи усамітнений спосіб життя, також він співчуває мешканцям міста Палермо. Весь час герой відчуває екзистенційний сум, приреченість, втрату, нестачу та разом із цим насолоджується величчю природи, в оточенні якої йому випало щастя жити, підкреслюючи важкі кліматичні умови: жара, відсутність води, що змінюється безперервними дощами. Урбаністичні та природні пейзажі, інтер'єри дозволяють проводити алюзії до історичних подій минулого, які розкривають характери героїв, що збагачуються деталями. Ідіостилю письменника властива метафоричність, використання порівнянь, складний синтаксис, які увиразнюють письмо та створюють пафос аристократичної ментальності.

«Лігея» надруковано 1961 р. У оповіданні «Лігея» через дружнє спілкування головних героїв журналіста Паоло Корбера ді Саліна і сенатора Розаріо Ла Чіура вводиться історія романтичного, фантастичного кохання людини і божества природи. Сюжет переконливо дозволяє припустити, що зображення цього кохання склалося з подій реального життя. Відповідно модерністській естетиці письменник вводить міфологічне давньогрецьке підґрунтя.

Сенатор Розаріо Ла Чіура у юнатстві зустрічає Сирену: «Я – Лігея. Я дочка Калліопи». В образі Лігеї простежується трансформація міфологічного персонажу. Сирени у

давніогрецьких міфах – це морські діви, які заманювали своїми співами моряків із метою їх згубити. Вони зображувались з головою і тілом жінки, але ноги у них були пташині. У Гомера в поемі «Одіссея» були введені персонажі смертоносних Сирен у вигляді напівжінок-напівптахів, які приваблювали чарівним голосом та губили шукачів пригод. Калліюпа – дочка Зевса і Мнемозіни, стаха з дев'яти муз, що супроводжували Аполлона, має красивий голос, за міфом, – мати міфічного поета і співця Орфея.

Водяні німфи – це божества природи у давніогрецькій міфології. До них належать океаніди, nereїди, наяди; деякі мають антропоморфний вигляд: голова і тіло жінки, а ноги у вигляді риб'ячого хвоста, наприклад, німфа Каліпсо. Від шлюбів німф та богів народжуються герої. Ця інформація особливо важлива, оскільки вона припускає наявність у німф статевих органів, але саме яких, людських чи тваринних, ніде не вказується. Німфи відзначалися не лише довголіттям, а й безсмертям. Вони володіли мудрістю таємниць життя і смерті, лікували і передбачували майбутнє.

Наяди були прихильними до людей, плескіт води вважався їх розмовами. Каліпсо, у поемі Гомера «Одіссея», була однією з богинь смерті та обіцяла Одіссеєві вічну молодість, якщо він залишиться з нею. У художньому образі Дж. Томазі ді Лампедуза Лігеї письменник наділяє свою героїню: – володінням давніогрецької мови: «Вона говорила по-грецькі. Я розумів її з великим трудом»; – віднесенням до складу Сирен: «То була Сирена»; – материнською спадщиною Калліюпи – чарівною музикою голосу: «Голос був тихим, трохи гортанним та незвичайно благозвучним; на денці слів глухо шелестів лінивий прибій літнього моря; зітхала піна, яка осідає на березі; гуляв по місячним хвилям нічний вітерець. Ніякого співу Сирен, Корбера, і сліду нема. Єдина музика, від якої не врятуватись, – це музика їхнього голосу»; – зовнішністю міфічної німфи Каліпсо: «... гладке личко зовсім юної дівчини; дві тоненькі ручки... бліді губи... гостренькі білосніжні зубки... спутане волосся коляру сонця... величезні зелені очі... тіло було покрите бісером риб'ячої луски та завершувалось роздвоєним хвостом...»; – наявністю жіночих геніталій: «Нижче сидниць і лобка»; – причетністю до мудрості таємниць життя та смерті,

здатністю до яснобачення та лікування водяних німф; – прихильністю до людей, розмовами у вигляді плескіта води наяд: «Ми нікого не вбиваємо. Ми лише любимо», «Іноді я наче вловлював якийсь незвичайний звук, більш низький, ніж різкі скрики чаєк, і помічав блискавичні сплески біля самих рифів»; – пропозицією коханому вічної молодості гомеровської Каліопсо: «Зараз тобі саме час піти зі мною в море. Ти збережешся від хворей і старості».

Письменник прагнув створити художню досконалу істоту, трансформував міфологічний персонаж. Дж. Томазі ді Лампедуза утворив неоміфологічний ідеальний образ коханої на матеріалі давньогрецької міфології, в основу якого полягло лите позитивне, лише найкраще від Сирен, Калліопи, водяних нимф.

У своєму оповіданні «Лігея» автор пропонує читачу зразок ідеального кохання. Ефект «ідеальності» досягається за допомогою протиставлення цивілізованого соціального реального сучасного життя і природного неймовірного міфічного завждиіснуючого світу. Протиставлення базується на критичному ставленні до реального та романтичному сприйнятті неймовірного. У розмірковуваннях Розаріо ла Чіура, або Заза, як до нього зверталася Лігея, автор протиставляє: – жінок і Сирену: «її посмішка анітрохи не нагадувала Всі ці ваші усмішки та осміхи, смішки та пересмішки. То була усмішка, яка виражала лише саме себе, майже тваринну радість життя та божественне весілля»; – людські пестоці та ласощі істот: «Вона вже вливала мені по краплі в рот те любовострастя, яке у порівнянні з вашими земними поцілунками, як терпке вино у порівнянні з безсмачною водицею»; – людську та тваринну сексуальну насолоду: «Під час наших сполучань я зазнавав наплив одночасово духовного і тілесного блаженства, які притаманні нашим самотнім пастухам, які з'єднуються в горах зі своїми козами. Якщо таке порівняння і визиває у тебе огиду, то лише тому, що ти не в змозі зробити необхідний перехід від тваринних почуттів до надлюдських, які у моєму випадку наклалися одне на одне»; – духовне взаємопроникнення людей та істот: «Я кохав, як ціла сотня ваших Дон Жуанів не кохала за все своє життя...» «У неї не було сердешних зазіхань, брехливих

запевнень, нещирих подихів, які неминуче бруднять ваші жалюгідні цілування»; – інститут шлюбу спільноти людей і стативий поштовх істот: «Тільки не думай, що весь цей час ми жили як чоловік з дружиною, які ділять подружнє ложе, насущний хліб та хатні клопоти»; – інтелектуальність людей та мудрість істот: «Лігея знати не знала ні про яку культуру, чути не чула про людську премудрість, звисока дивилась на всі моральні забобони; але вона була часткою єдиного джерела всезагального знання, всезагальної моральності та являла цю першородову вищисть у своїй грубуватій простоті».

У цьому протиставленні Розаріо ла Чіура, цивілізована людина, відноситься автором до природнього світу істот, оскільки він відчуває власну причасність до таємниці Всесвіту і вважає себе одиницею космосу, яка здатна на божественне кохання.

Підґрунтя ідеального кохання утворюється не з наявності досконалого об'єкта, а з рожевокольного ставлення до нього. Заза, прикрашає Лігею у своєму уявленні, йога зачаровує навіть те, що може відштовхнути: «Харчувалася Лігея лише живими тваринами... вона розривала зубами ще тріпотящу сріблясту рибку... кров розкреслювала тоненькими струнками підборіддя...». Вино Лігея пила з долоні, по-собачому, моллюсов їла разом з осколками черепашки, дозволяючи милуватись цим видовищем.

Дж. Томазі ді Лампедуза об'єднує у фіналі закоханих, підводить до висновку про нескінченність ідеального кохання, його безсмертя, трактуючи його як шлях до вічної гармонії, абсолютного щастя та справжнього спокою.

У творчості Дж. Томазі ді Лампедуза простежуються риси модернізму. Письменник у творах моделює власну реальність. Він розкриває психологію героїв, що наділені індивідуальним аристократичним сприйняттям історичних подій в результаті об'єднання Італії, та зображує їхні розчарування, утворює картину світу надприродніх істот та рівні перетинів із світом цивілізованих людей. Мова Дж. Томазі ді Лампедуза вишукана та піднесена, насичена відсилками, що формують інтертекстуальні перегукування. Увага перш за все приділяється свідомості героїв. Не зважаючи на те, що сам письменник позиціонував себе як сім'янин, у його творах

родина не зображується, спілкування між чоловіком та жінкою протікає поза шлюбом. Експерименти простежуються на рівні тем, проблем, художніх прийомів, висловлювань героїв, їхньої позиції. Пафос у творах письменника є елітарним у інтелектуальному сенсі, та антидемократичним у ментальному, оскільки віддзеркалює аристократичні натяки світогляду автора. Метафізичність та неоміфологізм розкриті на рівні художніх образів. У діалоги вписано внутрішній монолог героя, це дозволяє сформувати хронологічний монтаж із елементами гри, що сприяють ініціюванню ілюзій в свідомості читача.

Дж. Томазі ді Лампедуза входить у дискурс модернізму XX ст. Не зважаючи на те, що модернізм є елітарним мистецтвом, у його творах під впливом демократичних історичних змін часу (стирання меж між соціальними верствами, зменшення емоційної візуальної дистанції між служницею та господинею) відбувається спрощення мови, синтаксису. Він як модерніст намагався створити «нове», однак теми і проблеми в його творах не викликають огиду та неприйняття у читача. Дж. Томазі ді Лампедуза на рівні поезики залишився «елегантним» у жорсткому XX ст., збагатив естетику аристократичною ментальністю, яка полягала у прагненні досконалості та високого ідеалу.

Запитання і завдання

Охарактеризуйте висвітлення італійської ментальності у творчості Дж. Томазі ді Лампедуза.

Проаналізуйте сильного героя.

Виокремте екзистенційні сум, нудьгу в розмірковуваннях героїв та автора

Доведіть, що в творах Дж. Томазі ді Лампедуза простежуються модерністські риси.

Проаналізуйте жіночі образи.

Яка функція відводиться неоміфологізму у творчості Дж. Томазі ді Лампедуза?

Виявіть метафори, порівняння, символіку у спадщині письменника.

Чи можна простежити риси біографізму в зображенні історичних подій?

Література

Криворучко С.К. Античні рецепції у творах Дж.Т. ді Лампедуза «Лігія» та А.Т. Аверченко «Русалка». *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди*. Серія: Літературознавство. Харків : ХНПУ, 2008. Вип. 3 (55). Ч.2. С. 72–77.

ди Лампедуза Дж. Т. Лигия. *Иностранная литература*. 1997. № 7. С. 198- 212.

Пиесис Гунар. По следам итальянского писателя Джузеппе Томази ди Лампедузы в Латвии. *Даугава*. Рига, 1984, №12. [Латвия]. URL: <https://www.russkije.lv/ru/journalism/read/lampedusa-leopard/>

Солонович Е. Предисловие. *Лампедуза Томази Дж. ди. Гепард*: Роман (Пер. с ит. Е.Дмитриевой). Москва : Иностранка, 2006. URL: http://www.belpaese2000.narod.ru/Teca/Nove/Lamped/gtp_ru/gattoS_r.htm

Література Китаю

Ван Аньї

Ісаєва Н.С. (Київ)



Ван Аньї (王安忆, 1954 р.н.) – видатна китайська письменниця-романістка і новелістка, котра здобула славу «жіночого голосу» в китайській літературі постмаоїстської доби. Вона є представницею жіночої літератури другої генерації⁶⁴, у творчості якої простежуються прояви психологічного реалізму, романтизму, літератури «пошуків коріння»⁶⁵, а також зародки

⁶⁴ Китайська феміністична критикиня Ма Чуньхуа, спираючись на працю Ю. Крістєвої «Час жінок», виділила в китайській літературі три генерації письменниць: перша (1949-1977) – та, що репрезентує гендерну рівність через однакові права чоловіків і жінок; друга (1977-1995) – та, що постулює відмінність між статями і зосереджує увагу на гендерній та індивідуальній ідентичності жінок (саме до неї належить Ван Аньї); третя (з 1995 до нині) – та, що простежує розмивання самого поняття «стать» / «гендер» та виявляє множинність індивідуальних проявів природи людини.

⁶⁵ Література «пошуків коріння» (寻根文学) – літературний напрям, який розвинувся в Китаї наприкінці 1980-х років в контексті посиленої уваги до глибинної національної культури. Передумовою цього напрямку було те, що «культурна революція» завдала удару по поліетнічній культурі Китаю та традиціям нацменшин. Постала необхідність відновлення цієї ідентичності у призмі здорової оцінки національних культур та процесів сучасної модернізації культури. Літературу «пошуків коріння» вважають китайською моделлю «магічного реалізму».

постмодернізму та неоісторизму. Сама письменниця заперечує власну причетність до ідей фемінізму, а сутність літературної творчості визначає фразою, яку можна вважати її творчим кредо: «Справжній письменник має володіти романтичною спроможністю [творити], недостатньо лише відкривати реальність, описувати й аналізувати її, треба прагнути відштовхнутись від неї й сягнути іншої межі – духовного світу».

Ван Аньї народилась 6 березня 1954 р. у Нанкіні в родині творчої інтелігенції. Її мати Жу Чжицзюань була однією з яскравих письменниць прокомуністичної китайської літератури XX ст., а батько Ван Сяопін – досить пересічним драматургом і театральний режисером. Таке соціальне походження зумовило ранній інтерес Ван Аньї до літератури, чому сприяла велика родинна бібліотека та увага батьків до освіти доньок (Аньї мала старшу сестру Аньпо). Майбутня письменниця згадуватиме, що родина створила сприятливі умови для її виховання, утім це не мало вирішального значення у виборі її життєвого шляху. Ідеться про те, що літературна творчість в маоїстському Китаї була досить складним й небезпечним заняттям, тому мати не надто хотіла, аби талановита донька обрала саме цей шлях.

Через рік після народження Аньї (у 1955 р.), родина в пошуках кращих умов життя та розвитку дітей переїхала із занепалого на той час Нанкіну до заможнішого й прогресивнішого Шанхаю. Саме там дівчина закінчила середню школу. Упродовж всього навчання її улюбленим заняттям було читання та написання творчих робіт. Знайомство з китайською і світовою літературою (з родинної та шкільної бібліотек) стало у нагоді майбутній письменниці, яка так ніколи й не отримала повної філологічної освіти.

Загалом, дитячі та юнацькі роки Ван Аньї пройшли у складних соціально-політичних умовах, спричинених ідеологічними кампаніями уряду Мао Цзедуна, спрямованими на переслідування вільнодумної інтелігенції. Серед них – репресії кінця 1950-х років, котрі переросли у боротьбу з «правими елементами» (тобто «ворогами народу»), до яких зараховувались діячі науки та мистецтва, освітяни, письменники, літератори тощо. Все це ускладнювалось провальною економічною політикою «великого стрибка» (1958-1960 рр.), що зрештою призвело до 10-літньої політичної,

економічної та культурної стагнації Китаю в період «культурної революції» (1966-1976)⁶⁶. Ван Аньї згадуватиме, що голод і політична боротьба були найтяжчими проблемами того часу.

Не оминула важка доля батьків Ван Аньї. У 1958 році її батько був визнаний «правим елементом» і висланий з Шанхаю до Нанкіна на виправні роботи. У 1960 році на «перевиховання» в село Мейлун (поблизу Шанхаю) була відправлена й мати. Її, як письменницю, звинувачували в «надмірній увазі» до проблем «маленької» людини і недостатньому висвітленні партійної ідеології. Попри те, що Жу Чжицзюань у своїх творах оспівувала революційну боротьбу й поетизувала єдність народу й Комуністичної партії, вона створювала складні неоднозначні характери й ситуації, що звісно не відповідало пропагандистським запитам тогочасної літературної доктрини. «Культурна революція» остаточно позбавила письменницю ілюзій щодо маоїстської реальності, тому в подальшому основною темою її творів стануть роздуми про долю жертв страшного десятиліття та великі страждання «маленьких» людей. Все це впливатиме на формування світогляду її доньок.

Отже, коли Ван Аньї пішла до першого класу, жодного з батьків не було поруч, вони із сестрою залишились у Шанхаї під опікою няні, тому на становлення особистості майбутньої письменниці впливала її сестра (котра на певний час замінила їй батьків) і шкільне виховання. Вона згадуватиме, що в середній школі діти з ентузіазмом сприймали «культурну революцію», а вона із захватом дивилась на свою сестру, яка вступила до лав хунвейбінів (на правду, у дочки «правих елементів» не було іншого вибору). Втім атмосфера ідеологічного тиску й примусу не звела нанівець творчий талант Ван Аньї, який проявився вже у шкільні роки, та загартувала її характер і волю.

Після закінчення школи у 1969 році Ван Аньї, розуміючи неможливість вступу до університету, вирішила поїхати у складі

⁶⁶ Культурна революція (文化大革, 1966—1976 pp.) – низка ідейно-політичних кампаній, розгорнутих під керівництвом Мао Цзедуну і спрямований на усунення політичної опозиції, а також дискредитації вищих представників середнього класу — державних службовців та інтелігенції, що були знищені, ув'язнені, принижені або вигнані з країни. Спрямована на «очищення» китайського комунізму та зміцнення політичної влади Мао Цзедуну. Управлінський і економічний хаос, що виник унаслідок цього, мав багато тяжких довгострокових наслідків.

«виробничої бригади» в село Далючжуан, що у провінції Аньхой. Мати намагалась відмовити її від такого рішення, адже тотального примусу до «виховних» робіт вже не було. Втім Аньї наполягла на своєму, аргументуючи це необхідністю розширити світогляд, познайомитись із справжнім життям селян та зібрати матеріал для майбутньої письменницької творчості. Розчарування від свого рішення дівчина відчула відразу після прибуття в село. Далючжуан, хоча й знаходилось поблизу Шанхая, однак було одним з найбідніших у провінції. Селяни потерпали від природних лих та невдалих експериментів, що спричиняло голод і скруту. Аньї доводилось важко працювати з третьої ранку до пізнього вечора фактично за тарілку рису. Великою проблемою для інтелігентної дівчини було обмеження власного простору – вона жила в сільській родині в одній кімнаті з чотирма дітьми господарів та ще однією дівчиною, засланою на «перевиховання». Єдине, що відволікало Аньї від нестерпних обставин життя – це ведення щоденникових записів. Спочатку вона робила це для себе, потім почала надсилати свої нотатки матері. Власне читаючи їх, Жу Чжицзюань остаточно впевнилась у творчих здібностях доньки, її здатності виразною й образною мовою змальовувати життя селян: їхній побут, звичаї, говірку. Листування з матір'ю, її коментарі та поради стали для майбутньої письменниці знайомством з основами художньої творчості. Згодом щоденникові записи знайдуть відображення в художній прозі письменниці.

Ван Аньї пробула в селі Далючжуан два з половиною роки, і у 1972 році їй вдалося вирватись з нього. В нагоді стали колишні заняття в музичній школі по класу акордеона – її запросили до музичного колективу, який мандрував з концертами містами провінції. Саме тоді майбутня письменниця відчула красу й силу музики, пройнялася гармонією злиття звуків, можливістю відтворення нею глибоких людських переживань. Це безумовно вплинуло й на письменницькі спроможності Ван Аньї. До того ж гастрольні поїздки сприяли більш глибокому знайомству з життям провінції та вивченню людської психології.

У 1978 році, коли розпочалась кампанія повернення «освіченої молоді»⁶⁷ в міста, Ван Аньї повернулась до Шанхаю і зайнялась літературно-редакторською роботою. Наступні дев'ять років вона працювала в редакції журналу «Дитинство» – правила дитячі оповідання авторів-початківців, що сприяло вдосконаленню і власної майстерності (натоді Ван Аньї вже видала у різних періодичних виданнях свої перші оповідання «Мармур» та «Вперед»). Професійною школою для молоді письменниці стали П'яті літературні курси, які проводились у 1980 році Спілкою письменників Китаю. Вона дістала щасливу нагоду слухати лекції відомих письменників, літераторів та критиків. На курсах в Пекіні Ван Аньї почула позитивний відгук про своє оповідання «На рівнині» («平原上»), надруковане в журналі «Література та мистецтво провінції Хебей». Це остаточно вирішило її майбутню долю.

У 1983 р. Ван Аньї разом із матір'ю взяли участь в міжнародній літературній програмі, що проходила в Айовському університеті (США). Аньї була наймолодшою серед учасників. У своїй вітальній промові вона розповіла про письменників свого покоління, які стали жертвами «культурної революції» й чимало втратили у власному становленні як особистостей, але наразі вони відновлюють сили для плідної роботи, творчості й життя задля процвітання Батьківщини. В цілому, поїздка до Сполучених Штатів справила надзвичайний вплив Ван Аньї, яка особливо яскраво відчула присутність західної цивілізації в рідному Шанхаї. В подальшому, будучи видатною представницею шанхайської школи, вона зуміла у своїх творах делікатно відтворити це відчуття у поєднанні з описом китайських традиційних реалій.

У 1987 році Ван Аньї стала членкинею Спілки письменників Китаю. У 2021 році вона очолила Шанхайський відділ цієї організації, а в 2006 році обійняла посаду заступника голови Спілки письменників Китаю.

Ван Аньї є авторкою більш як 70 оповідань, 30 повістей, 15 романів. Вона була відзначена Всекитайською премією в номінації «за краще оповідання» 1981 р. – «Кінцева зупинка»

⁶⁷ «Освічена молодь» (知识青年) – це спеціальне поняття на позначення молоді, котра отримала освіту (тобто випускники середніх шкіл та студенти ЗВО) і в ході «культурної революції» відправлялись з міст у віддалені сільські райони для перевиховання тяжкою працею.

(«本次列车终点»), «за кращу повість» у 1982 р. – «Стрімко летюча» («流逝») і в 1985 р. – «Село Сяобаочжуан» («小鲍庄»). Її роман «Пісня про вічну скорботу» («长恨歌», 1995) у 1996 році увійшов до десятки кращих творів року за версією тайваньського видання «China Times», у 1998 р. був відзначений шанхайською літературно-мистецькою премією, а в 2000 р. – найпрестижнішою в Китаї літературною премією імені Мао Дуня. Загалом письменниця здобула більше 20 літературних відзнак в Китаї.

У творчості Ван Аньї виділяють три періоди. Ранній досить короткий період «спроби пера» молодій письменниці датується 1977-1981 рр. і відзначається реалістичною спрямованістю з елементами романтизму й психологізму. Цьому сприяла робота письменниці в редакції журналу «Дитинство». Предметом зображення у ранніх оповіданнях «На рівнині» («平原上», 1978), «Дівочі негаразди» («一个少女的烦恼», 1979), «Шелест дощу» («雨, 莎莎莎», 1980), «Доля» («命运», 1980), «Соло на флейті» («当长笛 solo 的时候», 1980) виступають проблеми школярів та «освіченої молоді», становлення яких відбувалось під час «культурної революції». Авторка не вдається до жорсткої критики – навпаки, вона створює дитячі образи, які відверто намагаються знайти істину, добро й красу. Творче налаштування Ван Аньї у цей період можна описати її ж словами: «Життя сповнене мороку й потворності, однак в ньому є й прекрасні речі. Я вірю в це і завжди лише з таким настроєм споглядаю життя».

Наскрізною героїнею ранніх оповідань Ван Аньї є дівчина Венъвень, в образі якої письменниця втілила власний життєвий досвід. Вже тоді творча манера письменниці продемонструвала очевидні риси «жіночого письма» – автобіографізм, концентрація уваги на жіночих персонажах, естетизм зображення почуттів, напівтони у відтворенні характерів героїв та життєвих ситуацій тощо. Знаковим для раннього періоду є оповідання «Шелест дощу», в якому змальовується делікатність і краса закоханості. Юна Венъвень проймається почуттями до незнайомого хлопця, котрий підвіз її на велосипеді під дощем. Відтоді вона його не бачила, однак цей

буденний випадок породив у ній віру і спрагу ідеального кохання.

Найбільш повно життя Венвень розкривається в романі «Школярі 1969 року» («69 届初中生», 1983). Це також автобіографічний роман, де героїня проходить шлях від народження до 30-ліття, переживаючи ті ж випробування, що й письменниця. Водночас – це роман про ціле покоління китайської «освіченої молоді» періоду великих змін. На їхню долю випали тяжкі випробування, котрі призводили до безсилля і розчарувань у протистоянні долі. Тим не менш вони продовжували рух вперед. Цей роман написаний в реалістичній манері без романтичного замилювання. Його можна віднести до жанру «роман дорослішання». Як і в попередніх творах, авторка показує складні характери й суперечливі ситуації.

Другий період творчості Ван Аньї умовно датується 1981-1984 рр. і характеризується вдосконаленням творчої майстерності, посиленням критичного зображення китайської дійсності, розширенням тематичної та образної палітри (Ці зміни пов'язують з навчанням письменниці на літературних курсах у Пекіні та участю в міжнародній програмі у США). Письменниця зосередила увагу на наслідках «культурної революції», травматичному досвіді пост-маоїстського суспільства, особливостях розвитку урбаністичного середовища (насамперед в Шанхаї) та змінах у традиційному способі життя селян. Це демонструє низка оповідань та повістей: «Кінцева зупинка» («本次列车终点», 1981), «Заключний акорд» («尾声», 1981), «Стрімкий політ» («流逝», 1982), «Повернення додому» («归去来兮», 1982), «Симфонія долі» («命运交响曲», 1983) тощо.

В оповіданні «Кінцева зупинка» авторка розкриває проблему повернення додому «освіченої молоді», яка тривалий час проходила «перевиховання» у сільських робітничих бригадах. Головний герой Чень Сінь повертається до рідного Шанхаю зі сподіваннями відновити спокійне життя й досягнути «кінцевої зупинки» після тяжких поневірянь. Однак на хлопця чекають нові випробування – відсутність роботи, скрута в родині, брак житла, примусове одруження тощо. Таким чином Шанхай стає для нього не кінцевою зупинкою, а відправним пунктом боротьби за виживання в нових реаліях. Окрім Чень Сіня, важливим героєм оповідання виступає саме

місто Шанхай. Авторка приділяє урбаністичним описам ретельну увагу, відтворюючи особливий характер цього мегаполісу. Зрештою Шанхай стане головним і наскрізним образом її прози, а сама Ван Аньї – яскравою представницею шанхайської школи китайської літератури.

Особливої уваги заслуговує повість «Стрімкий політ», в якій описується життя шанхайської родини з аристократичного середовища в період «культурної революції». Головна героїня твору – рішуча й вольова Оуян Дуаньлі – бере на себе тягар порятунку родини, приреченої на голодне животіння після конфіскації майна і таврування як «класових ворогів». Ван Аньї вдалось створити яскравий образ сильної жінки (представниці свого покоління). Вона наділена суперечливою вдачею, в якій поєднуються протилежні риси: традиціоналізм і бунтарство, слабодухість і наполегливість. Зманіжена шанхайська панянка, прихильниця традиційних цінностей і жіночих ролей, змушена важко працювати у виробничій бригаді. Утім письменниця прагне показати жінку як суб'єкта соціальних та історичних змін – Дуаньлі змінює життєві пріоритети і цінності, ближче познайомившись із проблемами пересічних людей. Переворот у свідомості героїні позначився і на її житті після реабілітації та повернення до Шанхаю. У творі простежуються емансипаційні мотиви та прагнення авторки усвідомити роль жінки в новітній історії Китаю.

З 1984 року починається третій період творчості Ван Аньї, який характеризується глибоким осмисленням історії, ретельним аналізом культурних традицій, філософським підходом до вирішення соціальних та моральних проблем. Значно розширюється і проблемно-тематичний діапазон її прози: Ван Аньї набуває унікальної здатності розгледіти у кожному новому явищі характерну особливість («родзинку») і втілити у власному ідіостилі. Автобіографічні повісті 1984 р. «Селище Далючжуан» («大刘庄») і «Селище Сяобаочжуан» («小鲍庄») китайські вчені відносять до літератури «пошуків коріння» (національної моделі «магічного реалізму»). Прикметно, що у текстах відсутні містичні образи, дивовижні події, багатошарові символи, властиві класичним зразкам цього напрямку. Особливістю творення художньої дійсності Ван Аньї, за спостереженням Д. Львова, є поєднання глибоких

знань китайської культури та народних звичаїв із особистим досвідом перебування у сільській виробничій бригаді. Письменниця приділяє увагу найдрібнішим деталям сільського буття: описує звичаї та традиції, переповідає давні легенди (зокрема про Юя, який приборкував повінь), використовує народні пісні *хуагусі*, а також вживає фразеологізми та просторіччя. За слушним висновком Д. Львова, усталені вирази «додають повісті мелодійності живої розмовної мови» і втілюють «певний культурний код». Саме в такий спосіб письменниця реставрує у сучасному житті селян першооснови буття китайської нації.

Творчі пошуки Ван Аньї у 1990-ті роки втілились у повісті «Дядькова історія» («叔叔的故事», 1995), в якій авторка у руслі постмодернізму осмислює образ митця. Вона вдається до гендерної інверсії, розповідаючи від імені літератора-початківця, який прагне написати історію життя «дядька» – письменника старшого покоління. Особливістю твору Ван Аньї є осмислення постмодерністської гри крізь призму традиційного концепту *мяньцзи* (面子) – соціального «обличчя» / репутації. Тож, дядько у повісті Ван Аньї прагне повернути *мяньцзи* – репутацію зразкового письменника, втрачену в період «культурної революції». Він грає багато різних ролей – наставника, переможця, генія, спокусника, – намагаючись позбутися ганебного досвіду приниження та «героїзувати» своє минуле в автобіографічному романі. Однак усі зусилля старого письменника сходять нанівець. Молоде покоління сприймає соціальні маски як бутафорні, тому не визнає дядька духовним наставником. Письменник-початківець намагається перетворити історію дядькового життя на матеріал для «виліплювання» власного *мяньцзи* (створення власної версії «зразкового письменника»). Однак у контексті тотальної втрати віри в ідеали (непорушну істину) написати роль «зразкового митця» і зіграти її вже неможливо. Гендерна інверсія послаблює фемінний дискурс повісті, переставляючи акценти на сутність вдаваної та справжньої творчості.

Загалом жіноча тема активізується у прозі Ван Аньї з виходом у світ трилогії «Кохання», до якої увійшли повісті «Кохання у диких горах», («荒山之恋», 1986), «Кохання у маленькому місті» («小城之恋», 1986), «Кохання у прекрасній

долині» («锦绣谷之恋», 1986); а також повісті «Вік на варті» («岗上的世纪», 1989), романів «Правда й вигадка» («纪实与虚构», 1993), «Пісня вічної скорботи» («长恨歌», 1995), «Я кохаю Біла» («我爱比尔», 1996) тощо.

У трилогії «Кохання» Ван Аньї досить сміливо розробляє тему фізичної зваби і статевого потягу. В такий спосіб вона досліджує природу чоловіка й жінки, їхнє первинне єство і спадкоємні особливості. За спостереженням китайських дослідників Ван Чжен і Сяо Хуа, чуттєве кохання у творах Ван Аньї – це лише «зовнішня форма метафори, її ж внутрішній зміст – неконтрольована людська природа, а також сила спротиву людським бажанням, яку не можна виміряти». Прикметно, що назви повістей є не лише географічним визначенням місця подій, але й культурною метафорою «тілесності героїв». Так, «Дикі гори» апелюють до тілесної «безплідності, дикунства» чоловіків і жінок маоїстської доби; «маленьке місто» вказує на тілесне «ув'язнення» пари коханців, які скуштували «заборонений плід» первинних пристрастей; зрештою, «прекрасна долина» маніфестує тілесне розкріпачення, за якого потенційне розмаїття вибору може ускладнити пошук ідентичності у розвинутому суспільстві. Тобто Ван Аньї досліджує зміни чоловічої та жіночої сексуальності в Китаї 1960–1980-х років, що виражаються у трьох якісно різних проявах: тілесне «дикунство» – тілесне «ув'язнення» – тілесна «свобода». Письменниця не зводить фабульні лінії до окремих виняткових подій, а подає їх як неминучий загальний процес розвитку особистості (насамперед жіночої). Серед іншого на це вказує деномінація героїв – у всіх трьох текстах головні персонажі позначаються лише займенниками Він і Вона (без власних імен). Це послаблює індивідуалізм героїв, натомість посилюючи їхній символізм, а також узагальнює їхні історії та життєвий досвід.

1993 року виходить друком автобіографічний роман Ван Аньї «Правда й вигадка», в якому письменниця тісно переплітає події власного життя з історією роду. В центрі уваги – стосунки між жінками різних поколінь, що відображають альтернативний погляд на історію сім'ї. Ван Аньї засобами суб'єктивної нарації інкорпорує жіночі долі у «велику історію», дегероїзуючи її. Ця тема поглиблюється в романі «Пісня вічної

скорботи», що належить до шанхайського циклу. Письменниця відтворює історію життя головної героїні Ван Ціао як розгорнуту метафору жіночої долі (на це вказує і назва – алюзія на поему відомого танського поета Бо Цзюйі «Пісня вічної скорботи»). Гендерні стосунки в романі представлені як взаємодія двох різних, проте взаємозалежних, світів – «маленького» жіночого і «великого» чоловічого. Головна героїня усвідомлює, що «цей маленький світ підпорядкований тому великому». Перебіг чоловічої історії породжує спокуси для жінок і зрештою руйнує їхнє життя. На думку професора Чень Сяоміна, в романі Ван Аньї криється глибока ідея, пов'язана із збудженням і притамуванням жіночих бажань: «виявлення бажань згубно впливає на жіночу долю, а їх тамування формує закони жіночого буття; непорушність цих законів і є трагедією жінки». Донині роман «Пісня вічної скорботи» залишається одним з найвідоміших творів Ван Аньї в Китаї ті за його межами. У 2003 р. за мотивами роману була поставлена п'єса (режисер Су Леци), а в 2005 р. вийшла його кіноверсія (режисер Стенлі Кван).

У 2017 році, коли Ван Аньї отримала Премію Ньюмана з китайської літератури, професор Пекінського університету Дай Цзіньхуа зазначив: «Майже кожен з нас несе на своєму тілі та житті написи свого часу ... Ван Аньї відрізняється від більшості з нас тим, що вона сприймає ці написи спокійно. Замість того, щоб робити марні спроби втекти від історії, вона розчиняє написи часу в одержимості літературою та словом. Вона споглядає великі перетворення Китаю і водночас зосереджує увагу на пересічних персонажах. Вона пише не про звичайних людей загалом, а про трударів та їхню буденність – їхню любов, страх, життя та смерть».

Запитання і завдання

Простежте життєвий шлях Ван Аньї. Визначте, які події та обставини вплинули на становлення характеру й світогляду письменниці.

На які періоди поділяється творчість Ван Аньї? В чому виявляється тематична й художня своєрідність кожного з них?

Ван Аньї заперечувала приналежність її творів до феміністичної літератури. Як ви гадаєте, чому?

Визначте проблематику повісті Ван Аньї «Дядькова історія». Які особливості китайського літературного постмодернізму демонструє цей твір? Чи погоджуєтесь ви з думкою дослідників, які відносять цю повість до літератури «пошуків коріння»? Обґрунтуйте свій погляд.

Охарактеризуйте одну з повістей трилогії «кохання» як зразок «жіночого голосу» в китайській літературі. В чому художня особливість ідіостилю Ван Аньї з погляду «жіночого письма»?

Як ви розумієте вислів професора Дай Цзіньхуа: «Ван Аньї відрізняється від більшості з нас тим, що вона сприймає написи [часу] спокійно. Замість того, щоб робити марні спроби втекти від історії, вона розчиняє написи часу в одержимості літературою та словом»?

Література

Ван Аньї Дядечкова історія: [повість] / пер. з кит. Н.Кірносолової. Спеціальний випуск журналу «Всесвіт»: Альманах китайської літератури, 2010, С. 84-135. URL: <https://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/717/41/>

Ісаєва Н. С. Китайська жіноча література II половини XX століття: основні тенденції розвитку. Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія «Східні мови та літератури». Київ: ВПЦ «Київський університет», 2017. Вип. 23. С. 53–62.

Ісаєва Н. С. Китайська жіноча проза: ревізія канону. Київ: Логос, 2018. 446 с.

Ісаєва Н. С. Образ митця у смисловому просторі української та китайської постмодерної прози (на матеріалі повісті Ван Аньї «Дядькова історія» та роману Ю. Андруховича «Московіада»). Літературознавчі студії: зб. наук. пр. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. Вип. 35. С. 259–267.

Кірносолова Н.А. Два шляхи: доля жінки-письменниці в Китаї. ЛітАкцент, 2010. URL: <http://litakcent.com/2010/06/07/dva-shljahy-dolja-zhinky-pysmennyci-v-kytaji/>

Кірносолова Н.А. Китайська література в XX столітті: погляд здалеку. ЛітАкцент, 2009. URL: <http://litakcent.com/2009/07/08/kytajska-literatura-v-hh-stolitti-pohljad-zdaleka/>

Китайская писательница Ван Аньи. Llivejournal, 2014. URL: <https://fem-books.livejournal.com/161371.html>

Львов Д.В. Жизнь и творчество современной китайской писательницы Ван Аньи: дис. канд. фил. наук: 10.01.03. Санкт-Петербург, 2007. 287 с.

Jinhua Dai & Ping Zhu (Translator). 2017 Newman Prize for Chinese Literature: Wang Anyi. *Chinese Literature Today*. 2017, Vol. 6, Issue 2. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/21514399.2017.1374807>

Wang Anyi. Encyclopedia.com, 2018. URL: <https://www.encyclopedia.com/arts/educational-magazines/wang-anyi-1954>

沈红芳.女性叙述的共性与个性: 王安忆, 铁凝小说创作比较谈. 开封: 河南大学出版社, 2005. 244 页.

王安忆. 心灵世界. 上海: 复旦大学出版社, 1997.

王安忆作品集. 努努书坊. URL: <https://www.kanunu8.com/files/writer/268.html>

吴义勤. 王安忆研究资料. 济南: 山东文艺出版社, 2006. 483 页.

汪政, 晓华. 论王安忆. 王安忆研究资料. 济南: 山东文艺出版社, 2005, 212–239 页.

Тє Нін

Ісаєва Н.С. (Київ)



Тє Нін (铁凝, 1957 р.н.) – відома китайська письменниця-романістка й новелістка, творчість якої розвивалось у межах психологічного реалізму й неоісторизму. Вона є яскравою представницею жіночої літератури постмаоїстської доби. Разом з тим сучасні дослідники підкреслюють багатогранність її творчого таланту, зокрема, в популярному інтернет-виданні China.org.cn зазначається: «Тє Нін здатна споглядати світ в чотирьох іпостасях – як городянка і селянка, як жінка і чоловік. Вона споглядає сільське життя з позиції городянки, а життя міста з погляду селянки. В такий же спосіб вона здатна розповідати історії про жінок з погляду чоловіка. Але головне, що усі створені нею персонажі... здатні вразити читачів своєю правдивістю. Вона – вроджена письменниця, наділена потужною природною здатністю розповідати історії».

Те Нін народилась у вересні 1957 року у Пекіні в інтелігентній родині. Її батько Те Ян був відомим художником, а мати – вчителькою музики. Це вплинуло на формування світогляду Те Нін та її загострене відчуття прекрасного. Коли дівчинці виповнилось 4 роки, родина змушена була переїхати до міста Баодін провінції Хебей, звідки родом були батьки. Це відбувалося в умовах розгортання політичних кампаній Мао Цзедуна з переслідуванням представників науки, культури, літератури та мистецтва. Згодом Те Нін згадуватиме: «Мої батьки походили з інтелігентних родин. Під час «культурної революції»⁶⁸ вони були відправлені «до низів» [тобто на виправні роботи в глухі села] і займалися фізичною працею. Мені, так само, як дітям інших батьків-інтелігентів, довелося жити з родичами».

З дитинства Нін вирізнялась з-поміж однолітків, які марнували час в розвагах на подвір'ї. Вона віддавала перевагу книжкам – усамітнювалась у маленькій домашній бібліотеці й насолоджувалась читанням. Все те, що дівчинка почерпнула з книжок, заклало міцне підґрунтя її майбутньої літературної творчості. Ранньому пробудженню письменницького таланту сприяли також допитливість і кмітливість Те Нін, про що свідчить такий випадок. Коли дівчинці було 7-8 років, вона гостювала в Пекіні у бабусі і спілкувалась у дворі із сусідськими дітьми. Одного разу туди прийшов старший за віком хлопець і став зневажливо називати дівчаток «задрипанками» (贫). Спонтелічена Нін підійшла до нього і спитала: «Ти гадаєш, я теж задрипанка?». Хлопець обміряв її поглядом і відповів: «Ти не так щоб задрипанка, але трохи децибел (分贝)». «Що це означає?» – спитала дівчинка, ще більше заплутавшись. «Думай сама,» – почула у відповідь. Ця загадка не давала спокою Нін всю ніч, а наступного дня, щойно хлопець з'явився у дворі, вона знову спитала, що він мав на увазі. Хлопець засміявся їй в обличчя і сказав: «Ти що, не знаєш, як пишеться ієрогліф «задрипанка», який там елемент зверху, а який

⁶⁸ Культурна революція (文化大革, 1966—1976 pp.) – низка ідейно-політичних кампаній, розгорнутих під керівництвом Мао Цзедуна і спрямований на усунення політичної опозиції, а також дискредитації вищих представників середнього класу — державних службовців та інтелігенції, що були знищені, ув'язнені, принижені або вигнані з країни. Спрямована на «очищення» китайського комунізму та зміцнення політичної влади Мао Цзедуна. Управлінський і економічний хаос, що виник унаслідок цього, мав багато тяжких довгострокових наслідків.

знизу?»⁶⁹. Нін тоді збагнула гру слів: «децибел» власне і означає «задрипанка». Цей випадок закарбувався у пам'яті майбутньої письменниці назавжди, адже тоді вона збагнула складність і неоднозначність навколишнього світу, які можна зрозуміти лише шляхом глибокого аналізу. Розвиток цієї здатності згодом проявився у творчій манері Те Нін, яку дослідники будуть тісно пов'язувати із психоаналізом.

1975 року Те Нін закінчила середню школу в Баодіні й добровільно записалась до виробничої бригади (так називались трудові колективи «освіченої молоді»⁷⁰, які спрямовували в села на перевиховання). Батьки були засмучені таким рішенням і хотіли, аби донька вступила до літературно-мистецької бригади Національно-визвольної армії Китаю (на ті часи це була престижна робота, адже ще тривала «культурна революція» і про вступ до університету годі було думати). Утім Те Нін була непохитною і поїхала в село у повіт Боє. Вже тоді вона вирішила стати письменницею і задля цього прагнула набути необхідного життєвого досвіду та пройти різні випробування. «Життя в селі було важким, – згадувала вона. – Взимку, аби дістати води, доводилось колоти лід у підвалі. Постійно мерзли руки, ноги, вуха. Влітку я потерпала від комарів. Основним заняттям у селі було вирощування бавовни...». Те Нін ніколи не нарікала на труднощі сільського побуту і була вдячна нагоді мешкати серед простого люду. Вона вважала, що багатий життєвий досвід для письменниці є вкрай важливим, адже він сприяє глибшому розумінню життя, точнішому проникненню в його сутність, доскіпливішому аналізу людської душі та більш точному відчуттю пульсування доби.

Цього ж 1975 року в пекінському збірнику дитячої літератури було надруковано перший твір Те Нін – повість «Серп, що вміє літати» («会飞的镰刀»), написаний нею ще в 16-літньому віці. Попри тяжку працю і брак часу, Те Нін завжди знаходила можливість писати.

⁶⁹ Їєрогліф 贫 pín – бідний, нужденний, задрипаний – складається з двох частин (графем): верхньої 分 fēn і нижньої 贝 bèi, які в самостійному вживанні можуть складати слово 分贝 fēnbèi – децибел.

⁷⁰ «Освічена молодь» (知识青年) – це спеціальне поняття на позначення молоді, котра отримала освіту (тобто випускники середніх шкіл та студенти ЗВО) і в ході «культурної революції» відправлялись з міст у віддалені сільські райони для перевиховання тяжкою працею.

1977 року, коли в Китаї були відновлені вступні іспити до вишів, Те Нін вирішила спробувати свої сили. Вона надіслала кілька своїх рукописів на факультет китайської філології Пекінського університету. Невдовзі прийшла відповідь із схвальними відгуками викладачів-літераторів і запрошенням на вступний іспит. Однак, деякі письменники, котрі знали Те Нін і бачили потужний потенціал її письменницького таланту, дуже скептично поставились до намірів дівчини полишити село заради студентської лави. Наразі такі закиди видаються дивними, однак на той час китайській літературі бракувало глибокого проникнення в життя та правдивості зображення людей і обставин тодішньої реальності, натомість «фахова майстерність» письменників відтіснялась на другий план (не дарма відразу після «культурної революції» активно розвивались «література шрамів», «література роздумів про минуле», «література реформ», котрі балансували між художністю й публіцистикою, головне було – донести посттравматичні рефлексії китайського суспільства). Тож згадані письменники запропонували Те Нін чітко з'ясувати для себе, ким насправді вона хоче бути – «випускницею Пекінського університету чи видатною письменницею?». Те Нін обрала друге і залишилася в селі. В такий спосіб вона віддала перевагу практичній письменницькій діяльності, більше не порушуючи питання вступу до університету. Власного досвіду й таланту їй виявиться достатнім, аби стати непересічною особистістю в історії сучасного китайського письменства.

Загалом Те Нін провела в селі 4 роки, що відобразилось на тематиці й проблематиці її ранньої прози. У 1979 році Те Нін повернулася у м. Баодін, де отримала посаду редактора у видавництві «Хуашань» місцевого відділу Всекитайської асоціації працівників літератури і мистецтва. Цю роботу вона охоче поєднувала з літературною творчістю, про що згодом говорила: «За своєю природою я лишаюсь письменницею, писати – це моя сутність. Я сподіваюсь, що знаходитиму в собі ще більше наснаги і висуватиму для себе щодалі вищі вимоги... Письменство – найважливіша справа в моєму житті».

У 1982 р. Те Нін вступила до Спілки письменників Китаю, у 1996 р. – була обрана головою Хебейської філії цієї Спілки, а в

2006 році – головою Спілки (ставши при цьому першою за останні 50 років жінкою, яка обійняла цю посаду). Весь цей час вона провадила активну літературну діяльність, продовжувала друкувати повісті, романи, збірки малої прози, що здобули прихильність широкого читацького кола, а також вплинули на формування жіночого суб-канону в сучасній китайській літературі.

Наразі Те Нін є авторкою більш як ста повістей, романів, збірників оповідань та есеїв. 1982 р. вийшло друком знакове оповідання Те Нін «Ей, Сянсюе!» («哦，香雪»), котре в наступному 1983 р. було відзначене Всекитайською премією, як краще оповідання року. Відтоді письменниця була нагороджена багатьма престижними державними преміями Китаю (зокрема, літературними преміями Лу Сіня й Лао Ше), а також закордонними відзнаками. У 2015 році Те Нін стала першою китайською письменницею, яка була нагороджена французьким Орденом мистецтв і літератури.

Письменницька кар'єра Те Нін розвивалась досить стрімко. Зазвичай її творчість не поділяють на періоди, оскільки її тексти завжди вражали новаторством і багатством змісту й художньої палітри. Серед ранніх творів особливо вирізняється вже згадане оповідання «Ей, Сянсюе!». В ньому письменниця засобами реалістичного письма досліджує зміни у свідомості сільської дівчинки як наслідок проникнення цивілізації у найвіддаленіші райони Китаю. Особистісне становлення героїні відбувається у процесі прийняття нової системи цінностей. Ідеалізований образ Сянсюе втілює віру в успішну соціалізацію дівчат, які не втратили органічного зв'язку з національними традиціями. Сільська тематика розкривається також в оповіданнях «Вагітна жінка і корова» («孕妇和牛»), «Червневі теми» («六月的话题», 1985), повістях «Сніп соломи» («麦秸垛», 1986) та «Квіти бавовни» («棉花垛», 1988), романі «Груба квітка» («笨花», 2006) тощо.

Становлення особистості дівчини-бунтарки Ань Жан розкривається в повісті «Червона сорочка без гудзиків» («没有钮扣的红衬衫», 1985). Письменниця детально описує морально-етичні проблеми в освітньому середовищі та родинному житті напередодні «культурної революції». Червона сорочка головної

героїні є символом яскравої особистості, яка потерпає в затхлому ідеологічно заангажованому середовищі. Письменниця вдається до глибокого аналізу психологічних станів героїні, проектуючи їх на власно пережитий досвід. Повість здобула популярність у читачів та схвальні відгуки критиків. У 1985 р. за її сюжетом було знято фільм «Дівчинка в червоному» («红衣少女»), котрий отримав китайські кінопремії «Золотий півень» та «Сто квітів».

У 80-х рр. Те Нін відвідала США та Норвегію, де мала нагоду спілкуватися з видатними письменниками цих країн. Можливо, саме ці поїздки додали письменниці наснаги відверто писати про найболючіші проблеми сучасних китаянок. За спостереженням проф. Хуан Вейліня, особливістю творчого методу Те Нін стало осмислення жіночого буття крізь призму культурно-історичної зумовленості. Так, у згаданих вище повістях «Сніп соломи» та «Квіти бавовни» письменниця розмірковує над особливостями національної психології, традиційного способу життя та первинних жіночих інстинктів, які зрештою згубно впливають на свідомість сучасної жінки та деформують її характер. Те Нін вже не прагне ідеалізувати героїнь, натомість намагається з'ясувати витоки трагізму жіночої долі після державного санкціонування «свободи» та «рівних з чоловіком можливостей» для жінок. У повістях порушується провокативна тема жіночої тілесності в межах патріархальних традицій китайського села. Так, сніп соломи, оповитий темрявою ночі, виступає у тексті однойменної повісті символом примітивного тілесного кохання, задоволення інстинктів, обміну жінками. На думку проф. Ван Менцюнь, китайські жінки з покоління в покоління не можуть залишити топос снопа соломи і позбутися традиційного тілесного поневолення. Вони не прагнуть усвідомити власну цінність і приймають як належне існуючий стан речей, а тому – добровільно відмовляються від особистої радості та свободи, прямуючи до втрати своєї ідентичності.

Подібна проблема порушена і в романі «Трояндова брама» («玫瑰门», 1988). Назва твору – суто китайська метафора жіночої долі. Те Нін намагається переосмислити і переписати «історію жіночого звільнення», де гендерна політика маоїстського періоду – подібно до традиційної маргіналізації

жіночих ролей – призводить до руйнування природних якостей жінки, унеможливлючи її справжню самореалізацію. В романі представлена низка трагічних і жахливих жіночих персонажів, яких у сучасній критиці називають «божевільними». Метафора божевільня у тексті Те Нін відтворює процес примусового «виліплювання» жінки. Головна героїня Си Івень переживає усі історичні катаклізми XX ст. – від руху «4 травня» до «культурної революції». Весь час вона марно намагається взяти участь у соціальній діяльності та здобути визнання як суб'єкт історії. Після постійних поразок і втрат вона змушена повертатися до традиційних родинних ролей. Псевдозвільнення жінки в романі Те Нін спричиняє вади характеру головної героїні і згубно впливає на її долю. Си Івень переживає на власному досвіді жорстокість і приниження, однак бере їх на озброєння у стосунках із жінками молодшого покоління. Як зазначають китайські дослідники Вань Менцюнь та Лі Сюемей, письменниці вдалося показати витoki трагізму жіночої долі: з одного боку, жінки визнають, що жорстокість від початку криється у традиційній культурі та феодальних пережитках суспільства, з іншого ж – історична інертність пригнічуваних жінок пов'язана з їхньою душевною і тілесною залежністю від чоловіків.

У 1990-ті роки Те Нін дещо послаблює історико-культурну мотивацію жіночої теми, концентруючись на психології сучасної жінки крізь призму міжстатевих взаємин. Особливої уваги заслуговує повість «Навпроти» («对 面», 1995), де письменниця моделює чоловічий погляд на таємний світ жіночого приватного життя, і в такий спосіб досліджує психологію обох статей. Оповідь ведеться від імені головного героя, котрий підглядає за жінкою, що живе навпроти, і розкриває таємниці її пристрастей. Втручання героя у приватний простір жінки призводить до її самогубства. Ця повість привернула увагу феміністок, які розгледіли у ній засудження чоловічого «вуайєризму», що призводить до трагічних наслідків. Утім, важливішим видається розкриття внутрішніх суперечностей сучасної жінки, які позбавляють її можливості бути собою. Так, Ян Цзінцзянь зауважує, що жінка у творі Те Нін ховається від публічної уваги, закоріненої в

суспільні, історичні та культурні обставини. Героїня потребує душевної свободи і тілесного розкріпачення, однак життя знову примушує її грати роль, «і не лише роль самої себе, але й певної жінки». На заваді остаточному звільненню все ще стоять загальноновизнані гендерні стереотипи. Отже, враховуючи неunikний вплив на жіночу долю історико-культурної традиції, Те Нін здійснює глибокий аналіз психології сучасної китаянки.

Жіноча тема поглиблюватиметься і в подальших творах Те Нін, як-от: повісті «Як довго триває вічність?» («永远有多远», 1999), романах «Місто, де немає дощу» («无雨之城», 1994), «Жінка в купальні» («大浴女», 2000), збірниках есеїв «Жіноча біла ніч» («女人的白夜», 1997), «Далека досконалість» («遥远的完美», 2003) тощо.

У 2015 році міністр закордонних справ Франції Лоран Фабіус, вручаючи Те Нін Орден мистецтв і літератури, зазначив, що її твори сповнені «ліричних і романтичних фарб у зображенні внутрішнього світу пересічних людей, особливо – внутрішнього світу жінки».

Запитання і завдання

Як ви розумієте думку інтернет-видання China.org.cn про те, що «Те Нін здатна споглядати світ в чотирьох іпостасях – як городянка і селянка, як жінка і чоловік...»? Чи погоджуєтесь з ним?

Які події в житті Те Нін вплинули на становлення її творчої особистості? Чи можна вважати творчість Те Нін автобіографічною? Обґрунтуйте вашу думку.

В чому особливість художнього відтворення сільської теми в ранньому оповіданні Те Нін «Ей, Сянсюе!»? Чи простежуються в ньому мотиви жіночої емансипації? В чому, на вашу думку, полягає новаторство образу головної героїні Сянсюе?

Як розкриваються в повісті «Квіти бавовни» витоки трагізму жіночої долі в Китаї після державного санкціонування «свободи» та «рівних гендерних прав»? В чому полягає провокативність теми жіночої тілесності, розкритої в цьому творі?

Які риси фемінізму простежуються у творчості Те Нін? В чому особливості їх художнього втілення?

Чи погоджуєтесь ви з думкою Лорана Фабіуса про те, що твори Те Нін сповнені «ліричних і романтичних фарб», особливо в зображенні «внутрішнього світу жінки»? Проілюструйте вашу відповідь цитатами з творів письменниці.

Література

Ісаєва Н.С. Китайська жіноча література II половини XX століття: основні тенденції розвитку. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія «Східні мови та літератури»*. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2017. Вип. 23. С. 53–62.

Ісаєва Н.С. Китайська жіноча проза: ревізія канону. Київ: Логос, 2018. 446 с.

Ісаєва Н.С. Особливості відтворення жіночої тілесності у прозі Те Нін другої половини 80-х рр. XX ст. *Science and Education a New Dimension. Philology*. Budapest, 2017. V (30), Issue: 117. P. 19–24.

Ісаєва Н.С., Смірнова Б.О. Оповідання Те Нін «Ей, Сянсюе!»: авторські прийоми реалістичного зображення дійсності. *Теоретична і дидактична філологія: зб. наук. пр. Серія «Педагогіка. Філологія»*. Переяслав-Хмельницький: ФОП Лукашевич, 2012. Вип. 11. С. 217–230.

Кірносорова Н.А. Два шляхи: доля жінки-письменниці в Китаї. ЛітАкцент, 2010. URL: <http://litakcent.com/2010/06/07/dva-shljahy-dolja-zhinky-pysmennyci-v-kytaji/>

Тье Нін Квіти бавовнику [пер. з кит. Н.Кірносорова]. Всесвіт. 2010. №10 (Альманах китайської літератури). С.178–228.

Tie Ning. China.org.cn, 2005. URL: <http://www.china.org.cn/english/NM-e/144301.htm>

胡殷红. 访中国作协主席铁凝. – 中国作家网, 2006. URL: <http://www.chinawriter.com.cn/zw/2006/2006-11-15/6832.html>

李晓晨. 铁凝获法国文学艺术骑士勋章. – 中国作家网, 2015. URL: <http://www.chinawriter.com.cn/news/2015/2015-05-17/242526.html>

铁凝十部最具代表性的作品. – 搜狐, 2019. URL: https://www.sohu.com/a/307829669_483111

铁凝传(2008 年贺绍俊所著图书). – 百度百科, 2008. URL: <https://baike.baidu.com/item/铁凝传/9541375>

铁凝作品集. 努努书坊. URL: <https://www.kanunu8.com/files/writer/3976.html>

中国作协主席铁凝, 54 岁等来真爱: 我宁愿没有, 也不要凑合的婚姻. – 网易 NetEase, 2021. URL: <https://www.163.com/dy/article/GPJ35SLA0543L1LU.html>

Лінь Бай
Ісаєва Н.С. (Київ)



Лінь Бай (林白, повне ім'я Лінь Байвей 林白薇, 1958 р.н.) – відома китайська письменниця-авангардистка, яскрава представниця постфеміністичної літератури з ознаками індивідуалізму та «деморалізованості». Її творчість постулює нове розуміння жіночої емансипації як реабілітації тілесності, котра засвідчує остаточне і повновартісне «звільнення жінки». Такою ж вільною є і творчість епатажної письменниці. Сама Лінь Бай зазначила: «У творчому процесі я не думаю про читачів, про це важко думати, адже неможливо задовольнити кожного. До того ж художній твір навряд чи має бути обтяжений певними намірами – я ніколи не замислююсь над тим, чи сподобається він читачам, чи здобуде нагороди, чи схвально відгукнуться критики, чи посяде чільне місце в літературному процесі... Позаяк у мене є своя читацька аудиторія, нехай і дуже своєрідна, зрештою я ніколи не була письменницею для широких мас».

Лінь Бай народилась у 1958 році у місті Бейлю провінції Гуансі. Коли їй було три роки, від важкої хвороби помер батько. Психологічна травма дівчинки вилилась у постійне відчуття незахищеності й самотності. У 1975 році Лінь Бай закінчила середню школу і була відправлена до виробничої бригади в сільську місцевість⁷¹. Цей період згодом знайде відображення в романі вже відомої письменниці «Повертаючись у 1975». В селі вона почала писати вірші. Однак, перша спроба видання творів юної поетеси виявилась скандальною. Після закінчення

⁷¹ Політична кампанія в період культурної революції, яка мала назву «підійматись в гори і спускатись в села» (上山下乡). Вона мала на меті відправку у віддалені сільські райони «освічену молодь» (知青, тобто випускників середніх шкіл і студентів), а також робітників та військових для перевиховання тяжкою працею.

«культурної революції»⁷² у 1977 році один з її віршів був надрукований у журналі «Література і мистецтво провінції Гуансі» («广西文艺»), а невдовзі Лінь Бай була звинувачена у плагіаті. Втім ганебного розголосу вдалося уникнути.

У 1978 році Лінь Бай вступила до Уханьського університету на факультет бібліотечної справи. Упродовж навчання вона відчувала тягар помилок минулого, тому не бралась за письменство. Після закінчення університету в 1982 році вона працювала в Центральній бібліотеці провінції Гуансі. Смак до життя і наснага до творчості у неї відновились після подорожі Китаєм. Лінь Бай почала плідно працювати й успішно видавати спочатку вірші, а потім і прозу. З 1985 до 1990 р. вона працювала редакторкою та сценаристкою на Гуансійській кіностудії. Царина кіномистецтва надзвичайно надихнула письменницю і справила вагомий вплив на її творчість.

У 1991 році Лінь Бай переїхала до Пекіна і влаштувалася редакторкою у столичній газеті «Культура Китаю» («中国文化报»). Цього ж року вона вийшла заміж, її чоловік займав високу посаду в галузі культури. Через рік народилась донька. Утім шлюб не приніс очікуваного щастя і Лінь Бай пішла від чоловіка. Весною 1996 року, в наслідок реформ та скорочення штату працівників редакції, вона втратила роботу і повністю присвятила себе письменництву.

Лінь Бай стала знаковою представницею когорти письменниць-авангардисток з яскраво вираженим постфеміністичним світоглядом. На думку проф. Хуан Вейлін, доробок цих авторок визначається трьома характерними рисами. По-перше, їхні твори демонструють виражений погляд на жіночу свідомість, а також досвід і чуттєвість, які відрізняються від чоловічих; по-друге, оповідь зосереджена на зображенні жіночого приватного життя поза суспільними процесами, а отже, нове «індивідуалізоване письмо»⁷³ чітко

⁷² Культурна революція (文化大革命, 1966—1976 pp.) – низка ідейно-політичних кампаній, розгорнутих під керівництвом Мао Цзедуну і спрямований на усунення політичної опозиції, а також дискредитації вищих представників середнього класу — державних службовців та інтелігенції, що були знищені, ув'язнені, принижені або вигнані з країни. Спрямована на «очищення» китайського комунізму та зміцнення політичної влади Мао Цзедуну. Управлінський і економічний хаос, що виник унаслідок цього, мав багато тяжких довгострокових наслідків.

⁷³ Поняття «індивідуалізоване письмо» (个体化写作) стало активно вживатися в китайському гендерному літературознавстві з 1990-х pp. як термін на позначення особистої манери афективного письма таких авторок як Лінь Бай, Чень Жань, Вей Хусей, Мянй Мянй та ін.

відмежовується від прози з домінантною соціальною проблематикою; по-третє, під впливом новітніх західних теорій фемінізму та західної жіночої літератури нова проза репрезентує яскраво виражену розкріпачену жіночу свідомість. За спостереженням Кун Шуюй, проза Лінь Бай вирізняється з-поміж творів інших письменниць двома особливостями: автобіографізмом та увагою до жіночих сексуальних бажань і особливого жіночого досвіду. В її знакових романах «Війна одиначки» («一个人的战争», 1994), «Споглядання змарнованого часу» («守望空心岁月», 1995), «Скажи, кімнато!» («说吧, 房间», 1997) та ін. часто простежується поєднання фактів автобіографії письменниці з вигаданими історіями героїнь. Лінь Бай використовує оповідь від першої особи («Я»-нарація) із заглибленням у психологічні рефлексії героїнь, тим самим стираючи межу між собою й персонажами.

Свою концепцію жіночої суб'єктивності Лінь Бай висловлює у ранній повісті «З коханими не розлучайтесь» («同心爱者不能分手», 1989) і повторює у формі епіграфа в романі «Війна одиначки»: «Споглядаючи себе у дзеркалі, жінка переймається нарцисичною самозакоханістю, але водночас відчуває приховану відразу до себе. Кожній жінці, котра одружується сама із собою, властива непримиренна подвійність натури – вона як чудовисько із двома головами». «Одруження із собою» є своєрідною метафорою самозаглиблення жінки, можливістю уникнути травматичного досвіду стереотипних ґендерних стосунків. Чоловічий світ у прозі Лінь Бай здебільшого примарний і невизначений, основна увага письменниці зосереджена на внутрішніх протиріччях жіночої психології. Лінь Бай пише своєрідну жіночу сповідь, яка приголомшує відвертістю змалювання подробиць приватного життя, як-от: лесбійські стосунки, жіночий нарцисизм, насильство, вагітність, аборти тощо. Тілесне письмо стає невід'ємною частиною зображення складного й суперечливого жіночого світу.

Лінь Бай вважає, що «індивідуалізоване авторське письмо» має ґрунтуватись на особистому досвіді та індивідуальній пам'яті. Засобами такого письма із пам'яті вивільняється особистий сексуальний досвід, табуований суспільною свідомістю. Його сенс «у національному та

політичному колективному дискурсі виявляється маргінальним і чужим, ... що й визначає його унікальність». Таким чином, «індивідуалізоване письмо – це справжній потік життя, це злети і падіння індивідуальних почуттів та думок, пам'яті та уяви, душі й тіла; у цих злетах людська особистість досягає раніше незнаної свободи».

Достатню увагу Лінь Бай приділяє у своїх творах і традиційним міжстатевим стосункам, які кожного разу виявляються досить трагічними. Пошуки героїнями справжнього кохання зазвичай стають примарними в умовах суворої прагматичної дійсності, а «війна між статями» часто заводить персонажів у глухий кут, як наприклад, у повісті «Фатальний політ» («致命的飞翔», 1995). У цьому творі розкривається драматична доля двох героїнь Лі Во та Бей Но, які шукають своє місце в китайському комерціалізованому суспільстві 1990-х років. Пробудження жіночої свідомості і прагнення героїнь протистояти стереотипам маскуліноцентричної системи цінностей – основна ідея повісті, яка передається засобами «тілесного письма». Розкріпачення та поетична естетизація жіночого тіла є шляхом до встановлення самоідентичності героїнь. Кожна з них переживає драму нерозділених або зраджених почуттів та обирає для себе власний життєвий вихід: Бей Но – подальший протест, котрий продовжує нагромадження проблем, а Лі Во – компроміс й примирення, що також продовжує її страждання. Символічна назва повісті «Фатальний політ», на думку Чен Фанчжоу, суголосо з висловлюваннями Гелен Сіксу про те, що «політ є жіночим способом існування», або що «жінка водночас подібна до птаха і до ловця». Тобто жінка здобуває силу польоту, аби розбити скло існуючих упереджень і вирватись назовні. Чень Міньцзяо, продовжуючи цю думку зазначає, що символ польоту в повісті Лінь Бай загалом виражає «стан екзистенційної свободи» людини, котрий є невід'ємною частиною природи особистості. Символ польоту став наскрізним у творчості Лінь Бай, про що вона сказала: «Політ [я розумію] як вихід за межі буденності. Творити – це політ, мріяти – це політ, насолоджуватися мистецтвом – це політ, курити марихуану – це теж політ, займатися коханням – і це політ, порушувати правила – це ще один політ, виходити за

межі доброчесності – це безсумнівний політ. Однак усе це – сутінковий шлях, втаємничений і віддалений; коли ми ступаємо на цей шлях, то світ залишається на іншому боці».

У повісті «Фатальний політ», як і в більшості своїх творів, Лінь Бай вдається до складних наративних стратегій з використанням емотивних і поетичних засобів. У повісті ведеться ретроспективна оповідь від імені головної героїні Лі Во, яка розкриває психологічну драму подруги Бей Но. Авторка вдається до паралельного розвитку подій, персонажів-двійників (переживання самої Лі Во перегукуються з психологічними станами Бей Но), «жіночі голоси» постійно балансують між «Я» і «ми», демонструючи унікальне жіноче письмо. Значну увагу Лінь Бай приділяє ретроспекції, оскільки вважає особисті спогади важливою складовою власного стилю письма. Унікальність таких спогадів, на думку Лінь Бай, полягає в тому, що вони не спрямовані на відтворення єдиної істини, а є лише «стратегією мислення», певною здатністю уяви, яка ґрунтується на індивідуальному досвіді. Такі спогади фіксують не події, а «потoki пахощів, кольорів та переливи звуків, пов'язаних із певними моментами минулого».

Особливою темою творчості Лінь Бай є таємничі історії жіночих взаємин (зокрема, з лесбійським підтекстом). Письменниця часто звертається до прийому спогадів-фантазій, які породжують містичне плетиво таємних стосунків. Такою є повість «Крісло в галереї» («回廊之椅», 1993), де йдеться про давно минулі зв'язки двох жінок – господині Чжу Лян і служниці Ці Юе. Донині ніхто не може напевно знати, що між ними насправді було. Містичний топос повісті – старовинний маєток, що упродовж півстоліття вражає витонченістю форм, класичною досконалістю і тлінним духом давнини. Саме тут мешкає вже стара і самотня Ці Юе. Історія жіночого кохання подається як суб'єктивне декодування напівмістичних знаків минулого, яким авторка не дає жодних логічних пояснень чи реальних свідчень. Господиня Чжу Лян 40 років тому пішла з життя (точніше – безслідно і загадково зникла), однак Ці Юе підтримує дивовижний зв'язок із нею, перетворивши своє життя на низку ритуалів. Символічна оповідь у розкритті теми одностатевого кохання зазвичай пояснюється китайськими дослідниками неготовністю письменниць остаточно відійти від

стереотипного зображення лесбіянок як «аморальних жінок, що страждають на афазію». Утім, в повісті Лінь Бай простежується глибший сенс – занурення у традиційно замовчувані пласти жіночої культури. Хоча Лінь Бай описує події 40–90-х років XX ст., однак топос старовинного маєтку моделює обставини життя традиційної родини (на це вказують яскраві деталі інтер'єру, одягу, звичаїв). А отже, глибокі взаємні почуття героїнь, безмежне замилювання і відданість служниці своїй господині (навіть після її смерті) можуть бути осмислені як розвиток жіночих стосунків у традиційному китайському суспільстві.

На початку 2000-х рр. Лінь Бай розширює тематику своїх творів, вдаючись до нових художніх експериментів, одним з яких стає роман «Усе розквітає» («万物花开», 2003). Письменниця прагне пережити й відтворити в художньому просторі «трансгендерний» досвід, ведучи оповідь від імені хворого сільського хлопця із пухлинами в мозку. Тяжка хвороба тут є засобом перетворення дійсності у свідомості героя (і самої письменниці) – у ній усі речі стають рівноцінними, здатними до взаємних перевтілень. У післямові до першого видання роману Лінь Бай так пояснює мету свого експерименту: «Працюючи над романом «Усе розквітає», я насамперед прагнула задовольнити свої бажання потрапити туди, де ніколи не була, і перевтілитись у тих людей, яких ніколи не бачила». Авторка не оминає і гендерну перспективу своєї праці, пояснюючи зміну сутності сучасних героїнь: «Таких жінок, які зображалися в давніх романах, вже не існує; колись вони були дивними, загадковими, істеричними, самокритичними й самозакоханими, а також витонченими й сексуальними, однак нині вони зникли». Лінь Бай намагається відтворити зв'язок і трансформації жіночого і чоловічого в потоці метаморфоз єдиного буття природи, людини, речей тощо. Тут очевидний зв'язок із китайською натурфілософією (передусім даоською), орієнтованою на єдність речей і цілісність первинного світопорядку. Однак, Лінь Бай не прагне дошукатися філософської сутності речей, натомість творить «художній хаос» (ігровий по суті) із випадкових фрагментів життя героя у природному оточенні сільського життя. Багатозначність образів і мотивів твору породжує множинність його

інтерпретацій в китайському літературознавстві. Так, Ван Сюецянґ простежує в романі постмодерністську гру, засновану на зміненому стані свідомості, що відсилає читачів до «Нотаток божевільного» Лу Сіня⁷⁴; Пань Хун вбачає темний, сповнений первинних бажань, але правдивий світ, майстерно відтворений засобами карнавалізації; Лі Шентао відзначає втілення ідей сучасної еко-культури тощо.

Своєрідним продовженням цього експерименту є роман «Повертаючись у 1975» («致一九七五», 2007). Цей твір Лінь Бай писала упродовж 10 років. У 1997 році вона поїхала на батьківщину у місто Бейлю, а також відвідала село, де після закінчення школи працювала у виробничій бригаді. Рідні краєвиди і знайомі люди навіяли спогади про минуле 30-літньої давнини і надихнули письменницю взятися за перо. Фрагментарні картини минулого лягали на папір у вигляді коротких емоційних записів – так поступово народжувався роман у формі нотаток. За стилем оповіді, структурою та формою викладу матеріалу цей твір став суцільним експериментом. Лінь Бай зазначила, що цей роман не є відображенням історичних подій 1975 року, «він про добу, юнацтво, людські долі, про розмай і сум'яття почуттів». Це своєрідна психобіографія письменниці та її покоління, навіяна емоційними зв'язками сучасності із періодом закінчення «культурної революції». Роман складається із двох частин – «Доба» («时光») і «В полоні шести почуттів» («在六感那边»). Перша частина – це нотатки, в яких розкриваються емоційні враження оповідачки від перебування в селі та її спогади про події минулого: праця у виробничій бригаді, репетиції постанов народного театру, різні стосунки у таборі «освіченої молоді»⁷⁵ тощо. Друга частина – це сукупність коротких оповідок про життя селян, змінених у фантазійному баченні героїні. Оповідачка «очуднює» реальність, роблячи її схожою на сюрреалістичні полотна або картини «магічного реалізму». Так, перша оповідка під назвою «Плацента і півень» починається описом: «Плацента і півень повільно сходять над

⁷⁴ Лу Сінь (鲁迅, 1881-1936) – китайський письменник, публіцист та літературознавець; фундатор новітньої китайської літератури (докладніше див. відповідну статтю в попередньому розділі).

⁷⁵ «Освічена молодь» (知识青年) – це спеціальне поняття на позначення молоді, котра отримала освіту (тобто випускники середніх шкіл та студенти ЗВО) і в ході «культурної революції» відправлялись з міст у віддалені сільські райони для перевиховання тяжкою працею.

моїм життям юної інтелігентки немов диск повного місяця із яшмовим зайцем⁷⁶ на ньому. Це дивовижне видовище здається несправжнім, а зображеним на полотні Фріди Кало ⁷⁷...». Сюрреалістична манера письма породжує образи тварин і рослин, які можуть говорити, або ж – прядива, яке може пересуватися тощо. Проф. Цзінь Ін назвав ці оповідки «сільськими казками з іронічним присмаком», в яких відображаються особисті уявлення людей в період «після культурної революції» про життя села, або ж особисті думки письменниці про «життя, яке варто прожити». Емоційні переживання й емпатія авторки властиві як цьому роману, так і всій творчості Лінь Бай. В одному з інтерв'ю вона зізналась: «За своєю природою я не можу бути холодним анатомом, людське життя – це страждання плоті й крові, тому дуже важко не додати в роботу тепла».

До сьогодні Лінь Бай залишається однією з найяскравіших і найепатажніших письменниць Китаю. Її твори здобули комерційний успіх на культурному ринку ще в 1990-ті роки, але відтоді письменниця потерпає від редакторських правок її текстів на користь запитам масового читача. Так, наприклад, її роман «Війна одиначки» був досить грубо відредагований з метою увиразнення його «сексуальної привабливості». Перше видання цього роману було із зображенням оголеного жіночого тіла на обкладинці. Наразі існує кілька версій цього роману. Окрім того, твори Лінь Бай завжди викликали гарячі суперечки у літературних колах та читацькому середовищі. У той час, як феміністки висловлюють захоплення щодо відвертості Лінь Бай у зображенні жіночого досвіду та психології, інші критики роблять письменниці закиди щодо надмірної уваги до жіночої сексуальності та нівелювання морально-етичних табу. Увага до цієї непересічної жінки та її творчості не зникає до нині, скеровуючи до гострих дискусій велику читацьку й дослідницьку аудиторію з різними поглядами і вподобаннями. Позаяк Лінь Бай завжди сприймала літературу як вихід в іншу реальність, де вона знаходить заспокоєння і можливість піднятися над буденним життям. «Література для мене, –

⁷⁶ За давньою китайською легендою, на місяці живе яшмовий засць, який товче у ступі порошок довголіття.

⁷⁷ Фріда Кало (1907-1954) – мексиканська художниця, що зображала місцеву культуру, поєднуючи стилі кубізму, символізму та сюрреалізму.

зізналась Лінь Бай, – ніби морфій, який за допомогою галюцинацій врівноважує моє життя».

Запитання і завдання

Як ви розумієте вислів Лінь Бай про те, що «художній твір навряд чи має бути обтяжений певними намірами»?

Які події в житті Лінь Бай вплинули на формування її творчої особистості та індивідуального погляду на природу літературного мистецтва?

Які особливості притаманні «індивідуалізованому письму» Лінь Бай? Яку роль в ньому відіграє ретроспекція?

В чому виражається постфеміністичне світобачення Лінь Бай?

Прочитайте фрагменти з повісті Лінь Бай «Фатальний політ». Як відтворює письменниця психологічні стани своїх героїнь? Які символи відтворюють ідею «польоту, як жіночого способу існування»?

Прочитайте оригінальний фрагмент з роману «Повертаючись у 1875» (наприклад «Плацента і півень», «胎盘与公鸡»). Проаналізуйте особливості авторського стилю та художні прийоми «очуднення» сільської дійсності?

Як ви розумієте висловлювання Лінь Бай: «За своєю природою я не можу бути холодним анатомом, людське життя – це страждання плоті й крові, тому дуже важко не додати в роботу тепла»? Як, на вашу думку, це виражається в її творах?

Література

Ісаєва Н.С. Китайська жіноча література II половини XX століття: основні тенденції розвитку. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія «Східні мови та літератури»*. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2017. Вип. 23. С. 53-62.

Ісаєва Н.С. Китайська жіноча проза: ревізія канону. Київ: Логос, 2018.

Ісаєва Н.С. Реінтерпретація міфологічного образу Місячної Диви у прозі Чень Жань і Лінь Бай. *Science and Education a New Dimension. Philology*. Budapest, 2017. V (37), Issue: 137. pp. 22-26.

Biographical Dictionary of Chinese Women. Vol. 2 : the twentieth century, 1912-2000 / ed. by Lily Xiao Hong Lee, A. D. Stefanowska, Sue Wiles, Clara Wing-chung Ho. SYDNEY University Press, 2016. pp. 327-329.

Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture / ed. by Edward Lawrence Davis. Taylor & Francis, 2005. p. 468.

Lin Bai Excerpt from The Fatal Flight. Taylor & Francis Online, 2008. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/02690050802205308>

陈敏姣.《致命的飞翔》中的身体意象分析.— 行知部落, 2022. URL: <https://www.xzbu.com/1/view-4658357.htm>

成方州.《致命的飞翔》中林白的女性话语.— 名作欣赏·学术版, 2018. URL: <https://m.fx361.com/news/2018/1020/4390447.html>

金莹. 历经淘洗而斑斓.— 中国作家网, 2007. URL: <http://www.chinawriter.com.cn/2007/2007-12-22/41197.html>

南帆. 写作与飞翔——读林白的小说.— 中国作家网, 2007. URL: <http://www.chinawriter.com.cn/56/2007/0112/1942.html>

李晓. 林白：我从来不是大众作家.— 中国作家网, 2008. URL: <http://www.chinawriter.com.cn/2008/2008-01-10/41199.html>

林白作品集.— 努努书坊. URL: <https://www.kanunu8.com/files/writer/114.html>

石剑峰.女作家林白谈新作《致一九七五》.— 中国作家网, 2007. URL:<http://www.chinawriter.com.cn/2007/2007-12-11/41195.html>

ПІСЛЯМОВА

Осмищення літературного процесу XX ст. робиться з відстані «читача» поч. XXI ст.: коли завершена модерна / постмодерна доба, і є можливість усвідомити естетичні літературні процеси в статусі нащадків, які намагаються сприйняти досвід попередніх поколінь, щоб успадкувати краще, та не робити «помилки» своїх попередників. Поняття «нове» є ключовим в естетиці письменників цього періоду та у підході до аналізу творів XX ст.

Літературний процес межі XIX-XX та XX ст. освітлено в плані типології художньої творчості. Характер, рух, умови, причини естетичних літературних здобутків дають підстави для розкриття системи творення XX ст. Літературні тенденції стали «ключом» для виокремлення напрямів і течій XX ст.

Криворучко С.К.

Наукове видання

**ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА
МЕЖІ ХІХ-ХХ ТА ХХ СТОЛІТТЯ**

За загальною редакцією
Світлани Костянтинівни Криворучко

Художнє оформлення обкладинки: Криворучко С.К., Темченко О.А.
Художнє оформлення: Корнієнко Л.О., Колеснікова В.М.,
Лам Нгок Мі Фіонг, Сиротенко К.О., Склярова В.С.
Комп'ютерна верстка Корнієнко Л.О.

Підписано до друку 20.12.2022. Формат 60×84/8. Папір офсетний.
Гарнітура School. Умовн. друк. арк. 25,11. Умовн. фарбо-відб. 25,11.

Видавництво «Навчальна книга – Богдан»
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців,
виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 4221 від 07.12.2011 р.

Навчальна книга – Богдан, просп. С. Бандери, 34а, м. Тернопіль, 46002
Навчальна книга – Богдан, а/с 529, м. Тернопіль, 46008
тел./факс (0352)52-06-07 office@bohdan-books.com
www.bohdan-books.com

Світ любив мене,
але не піймав

* Не рівное всьмъ рівеніво.

